VELAZQUEZ

JUAN A. GAYA NUÑO



VELAZQUEZ

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS



VELAZQUEZ

JUAN A. GAYA NUÑO

Prólogo

JOSE LUIS MORALES MARIN

SALVAT

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat o de Ediciones Destino.

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa)
ISBN: 84-345-8162-0
Depósito legal: B. 38763-1984.
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985.
Printed in Spain

Indice

Velázquez (1599-1660)

La obra del pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nacido en Sevilla en 1599, es un ejemplo de continua superación creadora y acredita a su autor como uno de los pintores más importantes de todos los tiempos. La vida del artista, por otra parte, consiste fundamentalmente en la historia de la realización de esa obra, pues al margen de ella apenas hay hechos destacables en su biografía. Tras un periodo de aprendizaje y una primera etapa transcurrida en su ciudad natal, en la que realiza obras de clara influencia tenebrista y especialmente algunos bodegones con figuras, Velázquez se traslada a Madrid en 1623, al ser nombrado pintor de cámara de Felipe IV. A su estancia en la capital corresponden algunos retratos y una de sus obras maestras, *Los borrachos*. En 1629 viaja por primera vez a Italia, donde adquiere experiencia en la composición y disposición de figuras, al tiempo que asimila el cromatismo de la escuela veneciana. Obras como *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano* pertenecen a este periodo. De vuelta en Madrid, desarrolla una gran actividad como pintor de la corte y realiza numerosos retratos y grandes composiciones, entre ellas *La rendición de Breda*. Su estancia en la corte ya sólo sería interrumpida por algunos viajes breves con el séquito del rey y por una segunda estancia en Italia, en 1649. En la última década de su vida, Velázquez alcanza el culmen de su arte con obras como *Las Meninas* y *Las hilanderas*, en las que acentúa su barroquismo y muestra un dominio absoluto de las más complicadas técnicas pictóricas. El pintor murió en Madrid, en 1660.

◄ Autorretrato *de Velázquez. Museo de Bellas Artes, Valencia.*



Prólogo

Las sorpresas de la realidad

por **José Luis Morales Marín**

En un mundo donde por la llamada cultura de masas y el influjo constante de los medios audiovisuales —véase si no la huella televisiva que ya se advierte en las nuevas generaciones— se ha conseguido que la rapidez y agilidad mental del espectador, del hombre de la calle, llegue a extremos insospechados, explicar el fenómeno que supone la creación artística velazqueña —al contrario de lo que ocurriría con la de muchos otros artistas— continúa resultando sencillo. Porque, más que nunca, su significación cobra aires de primicia y elementales caracteres, ya que lo que define —valga el vocablo— su creación artística es precisamente la esencialidad. Y a ninguna obra se podría aplicar mejor aquellos versos de la Epístola moral a Fabio:

Un estilo común y moderado
que no lo note nadie, que lo vea.

Porque es justamente el problema espacio-tiempo, tal y como señaló el profesor Camón Aznar, lo que se persigue y se advierte, y nos llega en cada siglo, renovado y tangible, en la obra de Velázquez.

Y este problema del tiempo y espacio en Velázquez fue admirablemente intuido por Valle Inclán en La lámpara maravillosa *cuando dice: «El vasto pincel velazqueño que difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio, revistiéndolas de un encanto quietista, como hace la memoria al evocar las imágenes alejadas en las obras... El griego [El Greco] enlaza las formas contrarias. El florentino, los movimientos. El español, las horas.»*

Velázquez, por otra parte, es el primer pintor de lo que podría denominarse el arte contemporáneo, ya que sabe valorar

◄ Estatua del monumento de Velázquez, obra de A. Mariñas. Museo del Prado, Madrid.

la autonomía de la pincelada, restar a los puntos luminosos aislados la carga definitoria suficiente para dar sentido a todo un plano e incluso a partes esenciales de una composición, como ocurre en esos vibrantes toques que dan a su Villa Médicis *una proyección impresionista que se adelanta en más de dos siglos a la manera de entender la pintura en la sociedad occidental.*

Y lo mismo ocurre en los fondos de sus paisajes, con descripciones puntuales de crepúsculos detenidos en su momento de mayor soledad —y aquí tenemos que recordar las instantáneas de Monet ante la catedral de Rouen—. Crepúsculos en los que Velázquez consigue congelar la última luz ante las primeras sombras, envolviendo las escenas de un modo casi inmaterial, en la atmósfera del campo, donde quedan las figuras, los caballos y personajes reales; e incluso borrando el brillo regio que de ellos se desprende, para dejarlos simplemente en su dimensión humana, aislados y solos ante la naturaleza que en ese momento de la tarde —siempre la tarde como fondo de los paisajes velazqueños— se asemeja en su claridad al reflejo lumínico de lo eterno. Por eso Charles Blanc llegó a decir de los modelos de Velázquez: «No posan, son.»

Desde sus personajes "monstruosos y deformes", "hijos del placer", "bufones cortesanos" —a los que sabe desnudar de su anecdótica apariencia para retratarlos como simples personas con sentimientos de tristeza y alegría, sueños y duras realidades—, pasando por sus cuadros religiosos, como el Crucificado patético del Museo del Prado, que supo hacer brotar el ansia religiosa de Unamuno en los célebres versos que el pensador vasco le dedicara, hasta llegar a determinar en un lienzo —como nadie lo hiciera en la historia del desnudo pictórico— las formas femeninas, despejadas de paños y temores inquisitoriales, como su inmortal Venus del espejo *de la National Gallery, la sorpresa, el descubrimiento de la última posibilidad del genio humano, es lo que nos llega. De esta forma, el profesor Camón, al hablar de ese desnudo insólito, tal vez único en nuestra pintura del siglo XVII, señala: «Este cuerpo no es el de una mujer desnuda, sino desnudada. Al revés de lo que sucede en el clasicismo, este cuerpo no termina en sí mismo. Es perfecto en el alabeo de su epidermis, pero nada menos marmóreo que estas formas. Se hallan impregnadas de una atmósfera ambiental que no sabemos si emana de su misma belleza tan humana. No está liberada de la atmósfera como desnudez olímpica, sino que, al revés, se la siente palpitar en su piel, rodeada como de su alvéolo, de un espacio envolvente.»*

No descuida Velázquez su vena epopéyica, adaptada, eso sí, a su lenguaje siempre elegante, y para el Salón de Reinos del palacio de Buen Retiro, donde el conde-duque de Olivares quiso que figuraran las gestas mas notables de la monarquía de los Austrias, pinta una estampa histórica de excepción, La rendición de Breda, *conocida popularmente como* Las lanzas. *Aquí, y frente al mero detalle de crónica o al exaltado patriotismo del resto de sus compañeros en la tarea —cuyos cuadros pueden verse hoy en el Museo del Prado—, el sevillano supo dar una versión distinta del hecho como episodio, ofreciendo algo más que la instantánea conmemorativa de la efeméride del 2 de junio de 1625, en la que se produjo la victoria española a cargo de un ejército mandado por Ambrosio Spínola, victoria que, tras el sitio de una ciudad que parecía inexpugnable, se reconocía con el gesto caballeresco de una entrega de llaves por manos de su defensor, el holandés Justino de Nassau. Y no, a Velázquez no le bastaba ese documento gráfico sino que tenía que recrearse en mostrar —en un ambiente de lanzas en alto, de paseo de caballos, de gestos y ademanes señoriales de los protagonistas, con un cielo repleto de luminosidades y contrastes— la entraña última, el pálpito vital de cada uno de sus personajes, señalando la victoria pero también el amargor de la derrota; los rictus de los vencidos marcados por la decepción y la sonrisa comprensiva y al mismo tiempo plena y generosa por el ansiado triunfo.*

El poeta Gallegos, entendiendo todas esas intenciones en el artista, escribió:

... Estudioso, matiza
cuanto el entendimiento sutiliza...
... Perdone lo invisible
que aún en sus cuadros se han de ver pintadas
del mundo las sustancias separadas.

A lo que Jovellanos añadía: «Llegó a pintar hasta lo que no se ve. Esto es, hasta lo que se ve más bien con el espíritu que con los ojos.» Mengs, por último, concluye estas búsquedas en el pensamiento velazqueño y con singular intuición dice: «Quien deseare una mayor conclusión de la que se encuentra en las más bellas obras de Velázquez, la puede buscar en la naturaleza; pero lo más necesario siempre lo encontrará en este pintor.»

Dos características fundamentales conviene señalar brevemente en lo que se refiere a la obra velazqueña: su original naturalismo psicológico en el retrato, y, en relación con ese mismo

espíritu realista, la manera de hacernos cercanos y accesibles los objetos cotidianos, la entraña de lo popular. Así, y en cuanto a lo primero, hay que recordar sus retratos de caracteres, como el de Juan de Pareja; aquellos en los que el artista, prescinde mas que nunca de la personalidad y brillos mundanos del retratado para ofrecernos tan sólo la clave de su particular espíritu. Y esto lo hace con seres que le son familiares, como su ayudante, el mulato Pareja, del que dice Palomino: «Todo lo demás parecía pintura, pero éste, sólo verdad.» Y ese psicologismo que persigue Velázquez tardará mucho tiempo en ser sentido y entendido en la pintura, teniendo que esperar hasta el siglo XIX para volver a recoger ejemplos donde la intención artística sea semejante.

Y en lo que se refiere a esa predilección, a través del naturalismo para captar las pequeñas cosas que rodean al hombre durante toda su vida, baste recordar el amor con que reproduce los pequeños objetos, las cerámicas toledanas, los bodegones que, formando parte de una composición, quedan no obstante con vida propia en cuadros como Los músicos (Museo de Berlín), el utillaje en la Vieja friendo huevos (National Gallery de Edimburgo) o las hiperrealistas cántaras de El aguador de Sevilla (colección Wellington de Londres), hasta llegar a la perfección de la transparencia en vidrios magníficos y casi inmateriales, como la copa que porta el muchacho en este último cuadro. Y siempre el sutil matiz de lo popular que se refleja en lienzos como el de los Dos hombres a la mesa (Apsley House) o en La Mulata, de la colección Alfred Beit de Londres.

Y así llegamos a ese "milagro plástico" que supone Las Meninas, cuya reciente limpieza ha servido para que pueda ser admirado en su frescura original.

Cuando en 1856, Edouard Manet escribía desde Madrid a su amigo Fantin-Latour, tras varios días de visitar atentamente el Museo del prado, le decía entusiasmado ante la obra del sevillano: «Velázquez por sí sólo justifica el viaje. Los pintores de todas las escuelas, que le rodean en el Museo de Madrid y cuya obra está allí bien representada, parecen meros aprendices. Es el pintor de los pintores.» Y de esta forma, el gran patriarca del arte moderno, el genial impresionista, expresaba la profunda sorpresa que recibiera su especial sensibilidad con el impacto estético, absolutamente contemporáneo, que produce siempre la obra del español y con la que, naturalmente, Manet, frente a toda la pintura barroca, española y europea, se identificaba espiritualmente, entendiendo en su exactitud la sutileza de su poder cromático y la claridad espacial sobre la que tantas y tantas páginas se han escrito. Frente a Las Meninas, Manet supo comprender las pinceladas contadas, justas, de Velázquez, descubriendo la clave de que el arte moderno se abre con el pintor español.

Y desde su gama fría y sencilla, desde la paleta sobria que muestra en su mano en el cuadro y donde aparecen los pigmentos y mezclas reales utilizados en la obra, el artista se desnuda así, técnica y espiritualmente, desde un lienzo donde la pasta apenas roza la tela —sólo algún exceso aislado y conveniente de materia—, y hasta tal punto que el resultado, tras varios siglos, es que apenas puede apreciarse un «craquelé»; y no puede apreciarse en su textura finísima y de sustancial dinamisno porque hay más alma que materia en el pincel que ha plasmado esta obra, cuya primera impresión, tras la reciente limpieza, es de que ha sido pintada apenas en una sesión, aunque eso sí, desde la perspectiva más alta del genio humano. Y de esta forma, ¡qué fácil parece la pintura, qué sencilla y clara su concepción y plasmación! ¡Y cuánta melancolía y cuánta vida hay en unos personajes que no parecen quedar para la posteridad, sino para lo eterno! Que se escapan al convencionalismo de "lo retratado", de lo retenido por la instantánea del lienzo. Desde el entrañable Nicolasito de pertusato —el enano niño— a las figuras reales, hay siempre esa difícil hondura, ese acercamiento que da lo humanizado, esa prudencia en el atrevimiento, y ese logro del todo desde la más sincera modestia.

Y ahí quedan, definitorias, como claves de su enigma técnico, esas "manchas distantes" que ya advirtiera Quevedo y que identificaron y subyugaron a Manet. Ahora sí aparece ese sueño inalcanzable al que Picasso brindara su homenaje con su serie sobre Las Meninas donada al Museo del artista malagueño en Barcelona. Y también aparecen otras muchas sorpresas ante nuestros ojos: esa cerámica humilde y magnífica en manos de María Agustina Sarmiento; esos cabellos (como plata derretida) en la cabeza de la infanta Margarita; esa resolución en la manga del pintor, desde la más pura concepción del abstractismo, o el contraste frente al todo veloz y luminoso, que constituye la enérgica vitalidad del perro, con calor y pálpito, casi con tacto y con olor doméstico. Velázquez consigue introducir la escena en la escena, la vida en el sueño y el sueño en la fugacidad, desde la sugestión de la luz.

Y así surgen, fantasmagóricos, espectrales, como llegados nuevamente del pasado, los ganchos del techo de la vieja estan-

cia del incendiado alcázar. La línea del lienzo rompe ante el rostro y la actitud segura y al mismo tiempo distante y melancólica de Velázquez —siempre la melancolía—, en una pincelada única y continuada, que basta para darnos el concepto, la idea del bastidor. Las incomparables tierras españolas cumplen espléndidamente su función en la paleta del artista. La atmósfera que une a las tres figuras centrales —Sarmiento, infanta e Isabel de Velasco— es armónica y abstracta, y en contraste, el verde del vestido de la enana Mari Bárbola —jamás esperpéntica ya, por gracia de Velázquez.

¡Cómo se entiende en este cuadro el gris matizado de neutros del pavimento y cómo corona, rompe, envuelve y crea la tensión ambiental precisa, el punto luminoso, junto al último ventanal de la derecha, que nos trae el secreto de ese madrileñismo velazqueño, tan distante y subjetivo desde su sensibilidad y su cronología, tan diferente al que una centuria más tarde nos daría Francisco de Goya!

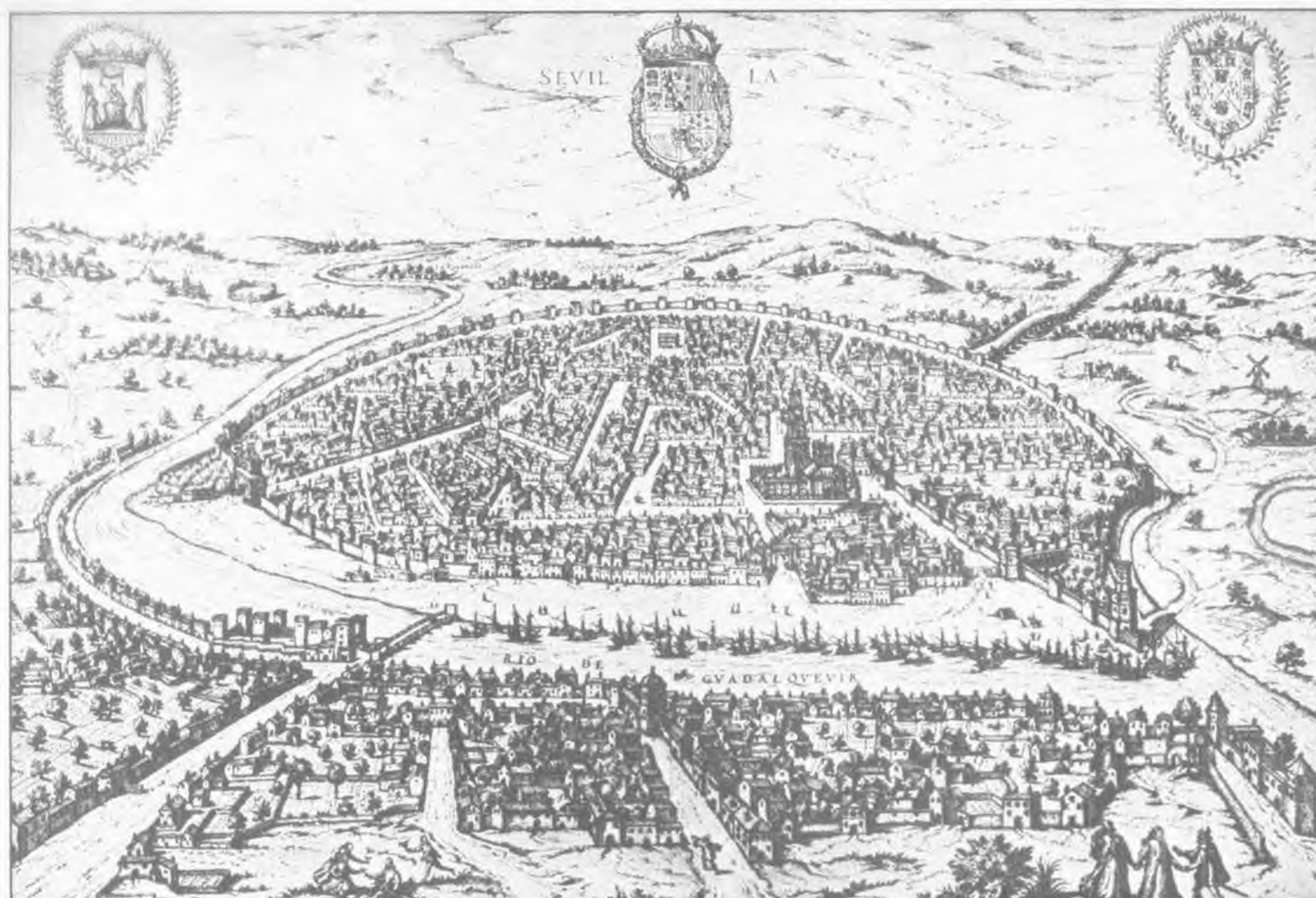
Toda la decadencia española y, al mismo tiempo, toda su elegante grandeza quedan ahí, en unos azules "nuevos" que surgen en el espejo y en la claridad tamizada tras una puerta que parece conducir a la soledad y al silencio. A lo más recóndito del alma de Velázquez: su eternidad.

Respecto a la trayectoria humana de Velázquez, no encontramos en ella nada extraordinario ni llamativo; ni siquiera un anecdotario pintoresco. Ni su talla intelectual, ni su ambición cortesana podían llevarle a las metas de un Rubens o un Van Dyck; ni su espíritu, nunca rebelde ni controvertido —como lo fue el de Goya— conducirle a situaciones como las que vivió el pintor aragonés.

Velázquez permanece ausente de la realidad política e intelectual de su tiempo, encerrado en su obrador palaciego, y prueba de ello es que ni Lope de Vega, ni Calderón ni Góngora hablan de él. Aunque tal vez fuera su mismo orgullo ante la íntima consciencia de su superioridad lo que le llevara a mantenerse en su torre de marfil de la corte madrileña, en la que entró a los veinticuatro años para no abandonarla ya nunca, a excepción de dos viajes que hizo a Italia. Allí se mantuvo voluntariamente distante de la realidad social, política y cultural circundante, entregado a lo que constituyó la pasión fundamental de su vida: la realización de su espléndida obra, un legado artístico imperecedero.

1. La España de Velázquez

El 13 de septiembre de 1598 falleció Felipe II en un aposento triste y sobrio de su Escorial grandioso y altanero. Sobriedad y tristeza muy en su punto, porque ya había comenzado a ensombrecerse el Imperio español, encarado hacia futuros estremecedores y a capítulos de derrota, de glorias inútiles y de empresas fracasadas. Aquel septiembre escurialense aún regía para una España en la que se integraban Lisboa, Perpiñán y Amberes, pero sólo sería por poco tiempo, y hasta faltaría nada para que se perdieran Barcelona y Lérida. Otro rey, obtuso y beato, impasible y holgazán, ascendía a un trono merecedor de mejores dotes humanas en su titular. Este, Felipe III, dejaba hacer y deshacer a sus favoritos, y desde sus bodas con Margarita de Austria el 18 de abril de 1599, no volvió a poner mano en negocio ninguno del Estado. Una España que se desangraba por días, entre guerras y ocupaciones, emigraciones a Indias, desprecio del trabajo manual y auge de una vanidad inútil y costosa, suplantaba lentamente a la anterior fisonomía nacional, próspera y laboriosa. Como indicio del estado de cosas valía la ciudad de Toledo, ahora limitada a vegetar, olvidada por las alturas, en tanto que Valladolid cobraba capitalidad cortesana. Un Madrid a medio hacer, una Barcelona postergada, una Valencia más inclinada hacia el mar que hacia el interior y una Lisboa aún no —ya nunca— asimilada a la unidad hispánica contaban ciertamente menos que las ciudades del sur, Sevilla y Granada, en las que todavía quedaba rescoldo de la gran alegría y del pleno optimismo insuflados por la bonanza de tiempos del emperador Carlos. Sevilla, muy sobre todo, era la grande y bella urbe de los más ricos palacios nobiliarios y de los conventos provistos de más saneadas rentas. Era la puerta de las flotas indianas que traían el oro y la plata, y al humo y olfato de esos metales se congregaba un hampa que no los veía sino de Pascuas a Ramos, pero que procuraba darse trazas de poseerlos, estrujando astucia y afilando listeza. Item más, era ciudad de artistas de toda especialidad, por-



que ahora, tardíamente, comenzaba su etapa plena de renacimiento plástico. Igual que acontecía en Nápoles, paralelo de magnificencias y señorío, de picardía y de miserias. Pues, como decía Tirso de Molina:

Nápoles, tan excelente,
por Sevilla solamente
se puede, amigo, dejar.

Y, en efecto, eran ambas ciudades, en este umbral del siglo XVII, harto similares en luz, en brillo y en contrastes, viveros ambas del gran renacimiento retrasado. Aún más rica, dispuesta a ser nueva Florencia sexcentista, Sevilla. Es allí donde nace Diego de Silva Velázquez, aún no cumplido el año de la subida al trono del Rey Nuestro Señor Don Felipe III.

Primera fecha a considerar: la del 28 de diciembre de 1597, en la que casan, en la iglesia de San Pedro, de Sevilla, Juan Rodríguez de Silva y Jerónima Velázquez. Gentes de buen pasar, sevillanos ambos, hidalgos de nada grandes posibles, y él —ignoramos en qué empleaba su tiempo— descendiendo de familia de Oporto, en Portugal. De mayores peso y prosapia es el apellido de doña Jerónima, porque ese Velázquez, que tan bien suena, da mil pretextos para soñar noblezas y blasones en una España que empieza a pagarse más de ellos que de ganar para comer. Naturalmente, doña Jerónima no usa escudo de armas, pero su apellido será motivo de que lo use su hijo Diego, no sabemos con qué carga de razón. Un blasón de trece roeles azules en campo de plata y por orla ocho aspas de oro en campo rojo, coincidiendo con el de otro personaje sexcentista, don Juan Velázquez de Acevedo. Pero faltan muchos años para que este escudo salga a flote. De momento, esa pareja que ha juntado sus medianías no pretende ostentar ninguna especie de nobleza. Ni choza ni palacio, ni corte ni cortijo, sino decentísima casa en la calle de la Gorgoja, de la collación de San Pedro, calle que aún subsiste, estrecha, serpeante, blanca, encalada, bonita.

Don Juan y doña Jerónima constituyen un matrimonio fecundo. Luego del nacimiento de Diego, en 1599, vendrán al mundo otros hijos: en 1601, Juan; en 1604, Fernando; en 1606, Silvestre; en 1609, Juana; en 1612, Roque; en 1617, Francisco. Her-

Vista de Sevilla, ciudad natal de Velázquez, según un grabado de la época. La ciudad andaluza ya era una populosa urbe en la que existía una gran actividad artística.



Los Velazquez traen por armas 13 Roeles azules en campo de plata y por orla 8 aspas de oro en campo verde =

D.º

En domingo seis dias del mes de junio de mil y quinientos y noventa y nueve años batize yo el lic.do Gregorio de Salazar cura de la iglesia de San Pedro de la ciudad de Sevilla a Diego hijo de Ju.º Rodriguez de Sylva y de Geronima Velazquez su muger fue su padrino Pablos de Ojeda vez.º de la collacion de la Magdalena, advirtiosele la cognacion spiritual

manos que no son otra cosa que nombres, y que hasta es dudoso que supieran calibrar la categoría del mayor. No volverán, ni tienen por qué, a figurar en esta historia.

Los padres, tampoco. ¿Qué padre y qué madre eran ésos, desvinculados tan tempranamente? ¿O el hijo de los padres? Porque de ellos no se vuelve a tener noticias relacionadas con la vida de Diego, ni consta que éste se haya molestado en trazar ningún retrato de uno ni de otra. Cuando se case, parecerá haber nacido en casa de Pacheco, sin deber a sus progenitores sino los apellidos y el accidente llamado nacimiento. Es cuestión que difícilmente nos será revelada, caso de haberla habido y no constituir mera suposición. Resuélvase con el adagio castellano de que el que casa a un hijo, lo pierde, y el que casa a una hija, gana un hijo. Pero no precipitemos hechos futuros, ya que aún no ha nacido nuestro personaje.

Ahora, sí, ya ha nacido, en día no precisado, que puede ser el 4, o el 5, o el propio 6 de junio de 1599, pues era uso cristianar muy pronto a los recién nacidos, por temor de que murieran moros. Ese día 6, el cura Gregorio de Salazar, de la iglesia de San Pedro —todavía en pie, bien que restaurada, como la pila del cristianar—, ha bautizado al niñito con el solo nombre de Diego. Ceremonia sin solemnidad, como no fuera la de repartir confites a la chiquillería del barrio y refrescos a los mayores. Padrino, un cierto Pablos de Ojeda; ni imaginar pudo a quién y a cuantísimo sostenía ante la pila bautismal.

Calles de la Gorgoja, de la Calceta, de la Morería, de la Vinatería, de la Alhóndiga, plazas del Buen Suceso y de la Encarnación. Estos serían los primeros escenarios de los juegos y correrías del Velázquez niño, antes de que se ensanchase el casco urbano de Sevilla ante sus años más adolescentes. Pero ni la Sevilla de su barrio ni la ciudad entera parecen haberse adherido a ninguna fibra impresionable de este muchacho, sevillano sin giraldas ni alcázares ni guadalquivires, sólo atento a las contexturas humanas. Por lo demás, apenas ha tenido tiempo de ser niño sin responsabilidades, porque a sus muy tiernos once años ingresa en el taller de Francisco Pacheco. Y, si se comprobara que asistió anteriormente al de Francisco de Herrera el Viejo, aún se reduciría el ciclo de su niñez. O de una niñez despreocupada y juguetona.

◂ *Escudo de Velázquez, según Don Lázaro Díaz del Valle, amigo y admirador del pintor y uno de sus primeros biógrafos. Debajo, partida de nacimiento del artista sevillano: "En domingo seis días del mes de junio..."*



Iglesia de San Pedro, en Sevilla, templo gótico-mudéjar del siglo XIV donde fue bautizado Velázquez.

La sevillana calle de la Gorgoja, donde se encontraba la casa en que nació Velázquez.

En el taller de Pacheco

El 17 y 27 de septiembre de 1611, Juan Rodríguez, el padre de Diego, ha convenido con el pintor Francisco Pacheco las condiciones en que éste ha de tener al niño durante seis años como aprendiz y, en cierto modo, como servidor. Pero ya se establece que el plazo corría desde primero de diciembre del año anterior, es decir, que el verdadero comienzo del aprendizaje arranca de 1610. El documento en que consta ese acuerdo es tan prolijo, detallista y recargado de fórmulas legales como era usual en tales convenios, pero las cláusulas más importantes se refieren a las obligaciones de Pacheco de enseñar al niño su arte; de darle casa, comida, bebida, vestido, calzado y asistencia médica en las enfermedades cuya duración no excediera los quince días; y, acabado el plazo del aprendizaje, costearle una indumentaria bien formal, esto es, «un vestido que se entiende calsón, ropilla e ferreruelo de paño de la tierra e medias e çapatos e dos camisas con sus cuellos e un jubón y un sombrero y pretina, todo ello nuevo». La vestimenta propia del que ya puede andar solo por la vida.

Había sido gran acierto del padre de Velázquez la elección de Pacheco. Porque pintores mejor dotados había en Sevilla, pero no más cultos ni de más amplia formación. Este tal Francisco Pacheco, de familia marinera, había nacido en Sanlúcar de Barrameda en 1564, pasando pronto a Sevilla, protegido por un su tío, canónigo de la catedral. Canónigo que le transmitió mucha de su afición a las letras, con lo que Pacheco vino a ser un no frecuente ejemplo de pintor versado en muchas disciplinas humanísticas, amigo de la poesía y de la historia, muy impuesto en cuestiones eclesiásticas, y, en definitiva, hombre de vastas y complejas culturas, redondeadas en un viaje a los Países Bajos. Había tratado a Domenico Greco en Toledo, y tuvo que escuchar de éste afirmaciones tan sorprendentes como la de que «Miguel Angel era un buen hombre, pero no sabía pintar», verdadera figura de blasfemia para hombre tan respetuoso para todos los valores divinos y humanos establecidos cual Pacheco era. Para completar la semblanza del mentor del niño Velázquez hay que agregar otras precisiones bien significativas. Era asesor del Santo Oficio para juzgar la pintura religiosa del momento, menester en el que Pacheco no sólo podía rechazar cuadros de relativo desenfado, sino lucir sus convicciones iconográficas, a las que se mostró siempre aferradísimo. Por ejemplo, San Sebastián no debía ser mostrado como mancebo imberbe, sino como capitán de la milicia, hecho y derecho, y Jesús de ningún modo pudo estar sujeto a la cruz mediante tres clavos, sino con cuatro. Así fue como pintó un Crucificado singularmente poco atractivo, recibido por la opinión con burlas, resumidas en la redondilla anónima que decía:

¿Quién os puso así, Señor,
tan desabrido y tan seco?
Vos me diréis que el amor,
mas yo digo que Pacheco.

Siendo muy de ver que Velázquez, años adelante, repitiera idéntico esquema —hoy en la colección Gómez Moreno— tornando en nobilísima pintura un modelo de rasposa mediocridad. Aún otro rasgo descubridor de Pacheco será el de haber sido alma de la tertulia intelectual que mantenía en la Casa de Pilatos, de Sevilla, foco resumidor de su relación con poetas, escritores de varia dedicación, pintores y músicos, todos retratados por él en el *Libro de verdaderos retratos*, conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

En suma, era Francisco Pacheco diestro dibujante, mediano pintor y criatura desprovista de genio, pero impagable educador, de los que no dejan cabo suelto en la preparación del alumno que les ha sido confiado. Ello, hasta el punto de convertirse en padre de Velázquez mucho más efectivo que el borrosísimo Juan Rodríguez de Silva, el que engendrara a Diego. Dos pruebas hay de lo acabado de decir: el 14 de marzo de 1617, examinado el muchacho de su arte por los alcaldes veedores del oficio de la pintura de la ciudad de Sevilla, es aprobado y autorizado a ser pintor. Y, al año siguiente, fecha aún más feliz será la del 23 de abril de 1618, en que Diego contrae matrimonio en la iglesia de San Miguel con Juana Pacheco Miranda, la hija de su preceptor. Juana Pacheco había nacido en Sevilla en junio de 1602. Contaba sólo quince años en el momento de la boda y durante cuarenta y dos años nada menos iba a ser la serena y callada, la guapa y morena, la fiel y amiga reguladora y administradora de la vida de Velázquez. Con motivo de la fiesta nupcial, el licenciado Baltasar de Cepeda compuso un romance para unirse a la celebración del suceso, pero, curiosamente, olvida consignar los nombres de los novios.

Pintor examinado, con todos los sacramentos legales, a los diecisiete años, hombre casado y con casa puesta a los dieciocho, padre a los diecinueve porque en mayo de 1619 ha nacido



Iglesia de San Miguel, en Sevilla, donde Velázquez contrajo matrimonio con Juana Pacheco en 1618.

Partida de matrimonio de Velázquez. Juan Pérez Pacheco y su mujer, María de los Angeles, actuaron como padrinos.

Francisca, su primera hija —en 1621 nacerá la segunda y última, pronto malograda—, aquí tenemos ya la vida autónoma y ya también autodirigida de un hombre que ha utilizado todas las precocidades brindadas a sus gentes por una era en que la duración media de vida era reducida, por lo que importaba aprovecharla. Va tan aprisa su rotación que en febrero de 1620 Velázquez ha tomado como aprendiz a un cierto Diego Melgar —nombre luego naufragado en el silencio—, ni más ni menos que como él había entrado nueve años antes en casa de su suegro. Y ahora, en este primer momento de fama local, acreditada por la elección del padre de Melgar en la coyuntura de buscar un eficiente maestro, hay que detener el desfile de fechas, inquiriendo cuál fuera la primera etapa de creación de Diego Velázquez.

Esa primera etapa nada tiene que ver con la pintura de Pacheco, probando bien el eclecticismo educador de éste. Ha enseñado a Diego mil extremos técnicos del oficio, pero le ha dejado en libertad casi sorprendente para formarse su repertorio temático. El iconógrafo cominero y timorato que era Pacheco no se escandalizará ante esta primera predilección de su discípulo para con un mundillo de gentes muy subalternas, pobretonas, pintorescas, menestralas, insertas en muy modestos escenarios o simplemente emergiendo de una premeditada tiniebla. Unos



En las obras de la etapa sevillana de Velázquez abundan los personajes sacados del mundo de los pícaros o de los ambientes populares, como ocurre en Los bebedores. *Museo Ermitage, Leningrado.*

Los músicos *(Museo de Berlín) y* La mulata *(col. Beit, Blessington, Irlanda), dos obras de la primera etapa velazqueña.*

bergantes almorzando (Museos de Leningrado y de Budapest) o bebiendo (Colección Wellington, de Blessington), otros individuos tañendo instrumentos musicales (Museo de Berlín), o el tema genérico de cocineras, ya disimuladas en la función hospedera de Marta (National Gallery, de Londres), ya sin disfrazar su oficio, cual en *La mulata* (versiones en el Art Institute, de Chicago, y en la colección Beit, de Blessington) o en la *Vieja friendo huevos*, de la National Gallery de Edimburgo. Será este cuadro, de cronología imprecisa, pero dentro del bienio 1618-1620,





uno de los más característicos de la etapa, el más apurado de calidades, el más ganoso de una condición de realidad que andaba suspendida del ambiente. Mucho ha sido escrito en torno del caravaggismo de esta etapa velazqueña, pero no es asible ningún influjo concreto de posibles cuadros de Caravaggio, cierto que venidos varios de ellos muy prontamente a España, sobre nuestro hombre. El afán de clarificación visual y de respeto a cada materia reproducida —ello, todavía, realizado con la dureza y la insistencia del novato, novato ya genial—, así como el expediente de hacer emerger los volúmenes de la tiniebla para que sea mayor el contraste y más acusada cada sombra, no tienen por qué vincularse exclusivamente a la manera de Caravaggio, sino que constituyen un programa de dificultades a resolver. No era éste consecuencia de los gustos de Pacheco, mas sí podía integrarse en sus normas pedagógicas. El cuadro más importante de la eta-

El aguador de Sevilla, *la obra juvenil más importante de Velázquez, posee una significación especial por la forma de resolver la representación de diferentes materiales. Col. Wellington, Londres.*

Vieja friendo huevos *es una obra notable por su afán de objetividad realista. National Gallery, Edimburgo.*



pa será *El aguador de Sevilla* (Colección Wellington, de Londres), retrato de un gran tipo sevillano dedicado a ese menester y apodado El Corzo. Cuadro importante por quedar en él magistralmente jugadas las variantes de color terroso que caracterizan al Diego Velázquez de estos años. Como en la *Vieja friendo huevos*, aparece el «aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo sin perdonar dificultad alguna», como recordará Pacheco en la semblanza de su yerno. Y son estos lienzos tempranos un evidente propósito de concordar Velázquez —puede ser que sin proponérselo como fin— con la literatura picaresca, tan pródiga en semejantes tipos populares.







Los retratos de San Pablo *(Museo de Catalunya, Barcelona) y* Santo Tomás *(Museo de Orleans) pertenecen, al parecer, a una serie que Velázquez hizo sobre los Apóstoles con destino a la Cartuja de las Cuevas de Sevilla. Hay que destacar la casi monocromía terrosa de esta etapa velazqueña, que desemboca a veces en un plasticismo de tipo escultórico.*

◀ Inmaculada Concepción. *Las facciones son las de la joven esposa de Velázquez y el esquema reproduce otra* Inmaculada *de Pacheco, aunque mucho más sublimada. National Gallery, Londres.*

Entreverada con esta temática, la religiosa y la del retrato. Sólo la preciosa *Inmaculada*, de la National Gallery de Londres, obviamente, la esposa por modelo, tendrá que ver algo con los conceptos de Pacheco referibles a ese tema, pero no se repite el caso con el *San Juan*, cuadro compañero, mucho más libre de enfoque. Otros cuadros de asunto religioso —del *Apostolado* pintado para la cartuja de las Cuevas quedan dos lienzoa completos, el *San Pablo*, del Museo de Barcelona, y el *Santo Tomás*, del de Orleans, típicos de esa manera dura y casi monocroma— se caracterizan por su sencillez, por la desusada familiaridad y ausencia de empaque con que los trata el artista. La *Epifanía* del Prado es, más que otra cosa, una reunión de familia a la que se agregan, sin la menor pretensión de confundir al espectador, un negro y un gitano. En *Los discípulos de Emaús*, del Metropolitan de Nueva York, el Cristo es figura luminosa y enaltecida, pero sus comensales rechinan por su dureza. Y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) es pintura rara, personalísima, extraña y modesta de porte, casi surrealista en la sextuplicación superior del rostro queri-



En la Adoración de los Reyes es notable la ausencia de galas y lujos habituales en el tratamiento pictórico de este tema. Museo del Prado, Madrid.

El "aldeanillo", fragmento del cuadro anterior. Este rostro es el de un muchacho aldeano que Velázquez utilizó como modelo repetidas veces en su etapa sevillana.



do de Juana Pacheco. En todo ello, una personalidad que se d
fine a cada momento. Guste o no guste, no se hacen concesio
nes a nada ni a nadie. Otro tanto acaece en los retratos, com
en el de la monja Jerónima de la Fuente, en su doble versión d
Prado y de la colección Fernández Araoz; retrato de una senec
tud, de un encierro en el claustro, de una dedicación; hasta d
una arteriosclerosis.

Estas pinturas, cada una de ellas un ejercicio y una supera
ción en el replanteo de dificultades, modelado cualquier acciden
te de superficie con la pretensión de un escultor que pintase,
que pintase exhortando a la luz a concluir de delimitar un tant
duramente esos relieves, está terminando, como terminará la pre
meditada modestia de la paleta, por tanto tiempo servidora de ne
gros, tierras y ocres. No es posible dedicar toda la vida a est
pintura de temas menores. No es deseable continuar en Sevilla





Imposición de la casulla a San Ildefonso *(Museo de Bellas Artes, Sevilla, depósito del Palacio Arzobispal)* y Madre Jerónima de la Fuente, *detalle (Museo del Prado, Madrid).*

◄ Los discípulos de Emaús, *obra que señala la superación del tenebrismo y el triunfo del color en la pintura de Velázquez. Metropolitan Museum, Nueva York.*

donde, en el mejor de los casos, habrá de lograrse una consideración de pintor monástico, plegándose a las instrucciones que va a dar un prior acerca de la iconografía conveniente para esta apoteosis, aquel martirio o tal o cual predicación. Hasta ahora, las glorias provincianas de Velázquez y de su amigo Zurbarán han marchado muy juntas. Es hora de que cada uno siga su camino, y el de Velázquez se desea —por él y por su suegro Pacheco— mucho más triunfal. Hay que marchar a Madrid.

Diego a Velasquez . f. 1620

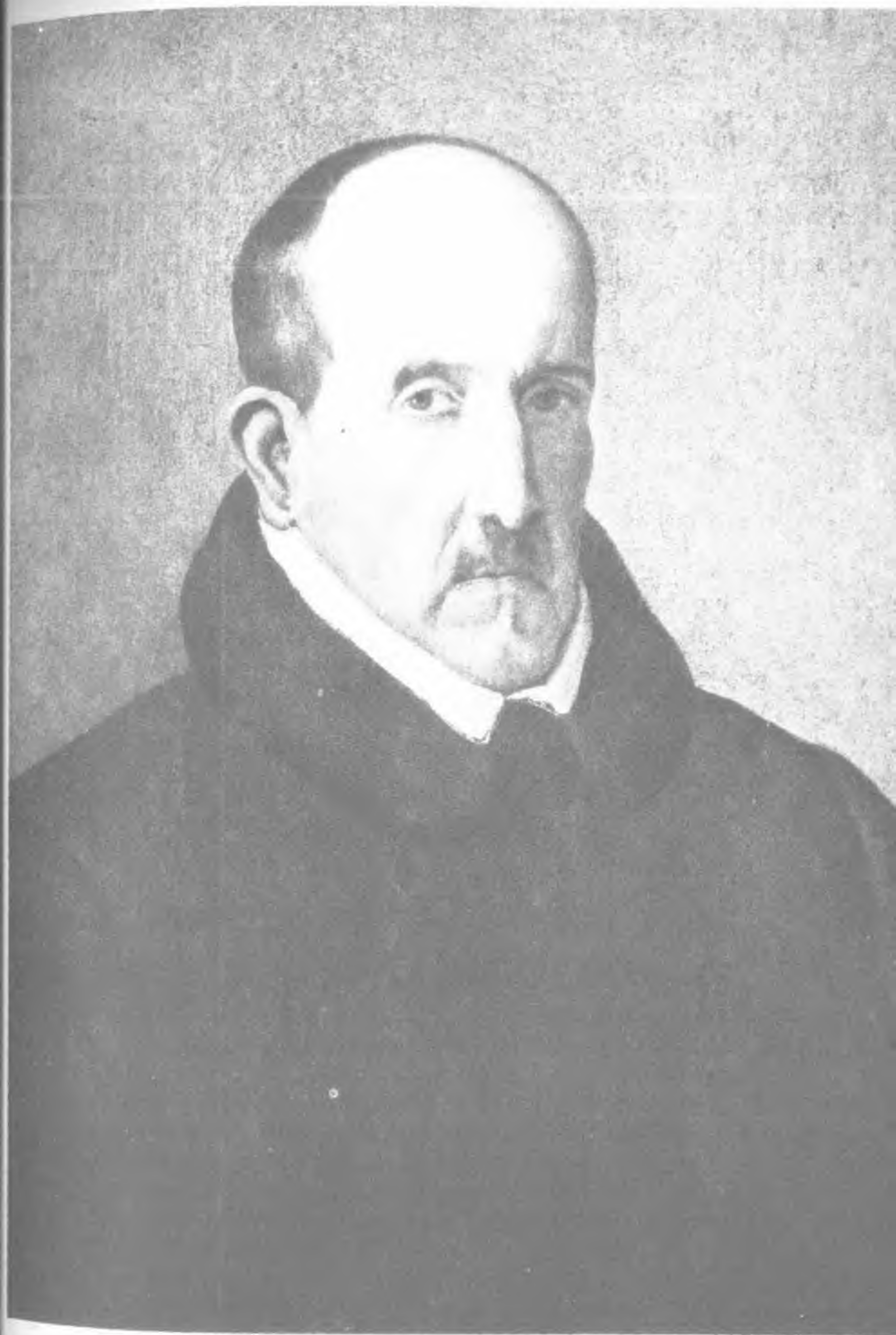
Firma del retrato de la Madre Jerónima de la Fuente, una de las escasas signaturas de Velázquez.

2. En la corte de Felipe IV y del conde-duque de Olivares

Hay que marchar a Madrid, ahora, explotando una ocasión única. El 31 de marzo de 1621 ha muerto Felipe III, y un nuevo rey que aún no ha cumplido los dieciséis años, Felipe IV, está en el trono. Desaparecieron los castellanos que rodeaban la cámara real, y los andaluces ocupan sus lugares, sin ocultar la avidez de poder. Es el momento, porque el nuevo *factótum* del Estado resulta ser, para ulterior desgracia de España, un sevillano. Bien que nacido en Roma, don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, es sevillano, de la raza de caciques regionales tan abundantes en nuestro país. Si él es andaluz, los andaluces han de ser los preferidos. Y como quiera que Pacheco también es andaluz y cacique, óptimamente relacionado, utilizará a sus amigos, como el gran poeta Francisco de Rioja o el sumiller de cortina de palacio don Juan de Fonseca y Figueroa, para propiciar el salto de Velázquez a la corte. Estamos en abril de 1622. Con el pretexto de desear conocer El Escorial y demás Reales Sitios, Diego Velázquez marcha a Madrid, visita efectivamente esos lugares y el regio alcázar, entrega las cartas de presentación que a no dudar llevaba, y hace un retrato de don Luis de Góngora y Argote, menos útil por su condición de eximio poeta que por su cargo de capellán de honor de palacio, que desempeñaba desde cinco años antes. Retrato que será el postrero de la manera dura y sevillana de Diego. Con esta pintura se ha ganado un amigo más, pero no consigue llegar hasta el cliente deseado, el rey. Y ha de volverse a Sevilla, no precisamente fracasado —el fracaso no lo conocerá nunca Velázquez—, pero sí muy mal de su grado.

Al regreso de Velázquez, la última cosa que pudiera hacer el tenaz Pacheco sería caer en la desilusión y el abatimiento. De

El retrato de Góngora, quizá copia del pintado en 1622, ofrece una fiel imagen de uno de los más importantes poetas del Siglo de Oro español. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.





ninguna manera, porque va sabiendo muy bien que su gloria póstuma no queda confiada a la pintura propia, desvaída, mediana, sin fuerza ni belleza, sino a la triunfal de su yerno, de su casi hijo efectivo. Desanimarse, jamás. Se emprenderá una nueva ofensiva en el alcázar de Madrid, ofensiva que queda confiada al prestigioso sumiller don Juan de Fonseca. Logra éste, en la primavera de 1623, una orden del conde-duque llamando a Velázquez para el soñado fin de retratar al rey, y se añade a la orden una libranza de cincuenta escudos para viático. Esta vez va de veras, y Pacheco no desea perderse la ocasión de ser testigo. Acompaña a Diego, llegan ambos a Madrid, son acogidos alborozadamente por Fonseca, y el de éste fue el primer retrato pintado, y el que había de mostrarse como indicio de las facultades del sevillano. El 30 de agosto terminó Velázquez el primero de los muchos de Felipe IV que el destino le tenía reservado multiplicar. Y causó tal admiración y tanto contento que se ordenó, para lo sucesivo, que ningún otro pintor retratara a Felipe. No se hizo esperar el arreglo del nombramiento regio. Tres órdenes, de 6, 28 y 30 de octubre de 1623 traen a Velázquez su categoría de pintor real, con veinte ducados de haber mensual más el pago de las pinturas que fuera realizando. El camino, y no se ha hecho sino empezar, del triunfo.

Trae Diego a su mujer, a su hija y a su servicio y toma casa en la calle de la Concepción Jerónima, a la sazón en el mismísimo cogollo de la capital de los reyes Austrias. De la administración de sus bienes en Sevilla, que no son cortos y que parecen consistir principalmente en casas (por ejemplo, una en la calle del Potro y otras en la alameda de Hércules), ya se encargará el excelente suegro. Velázquez, entregado totalmente a su arte, no habrá de preocuparse de semejantes minucias. Lo que le importa es afianzar su nueva situación, y no tan sólo en Palacio, donde bien segura está, sino en otros círculos no tan ejecutivos, pero en ningún modo despreciables: los del mundillo artístico.

La verdad es que, en este mundillo, la llegada de un provinciano que viene, ve y vence no ha resultado excesivamente confortante. Nos explicaremos. El estrellato de la pintura madrileña en ese momento de 1623 anda lejos del resplandor capaz de cegar. Un retratista de la escuela inaugurada por Antonio Moro, el vallisoletano Bartolomé González, ha detentado hasta estos mo-

Fragmento del plano de Madrid publicado por Pedro Texeira en 1656. En él puede verse la calle de la Concepción Jerónima, donde vivió Velázquez.



Retrato de doña Margarita de Austria, esposa de Felipe II, obra de Bartolomé González, pintor que detentaba la exclusiva de los retratos regios cuando Velázquez llegó a la corte. Museo del Prado, Madrid.

mentos la exclusiva de los retratos regios. Eugenio Caxés y V cente Carducho, el segundo florentino de nacimiento, viven aú de conceptos estéticos que algún día tuvieron vigencia —y viger cia poco feliz— en la decoración del monasterio de El Escoria Pero esos conceptos están ya viejos y mandados clausurar. Aún otro italiano, Angelo Nardi, y un dominico alcarreño, el padr Juan Bautista Mayno, y ello sin contrar algunos otros retratista de regular estatura. El más sorprendido y ofendido por la brusc aparición del mozo sevillano de veinticuatro años es el buen V cente Carducho, pintor nada despreciable, laborioso y honrado pero tan nutrido en modales sexcentistas que no podrá admit

de buen grado el desparpajo de Velázquez, ni su simplicidad de factura, ni su omisión de lo superfluo, ni mucho menos su afición a temas populares. Bien hubiera valido la pena escuchar los comentarios de Carducho y de sus citados colegas ese año de 1623, cuando, pasados diez y ya admitido aquel triunfo como hecho viejo y no remediable, Vicente esmaltaba su libro de los *Diálogos de la pintura*, por otra parte excelentísimo, con alfilerazos de esta especie: «Los grandes y eminentes pintores no fueron retratadores, pues el que lo ha de ser, se ha de sugetar a la imitación del objeto, malo o bueno, sin más discutir o saber...» O bien, esta

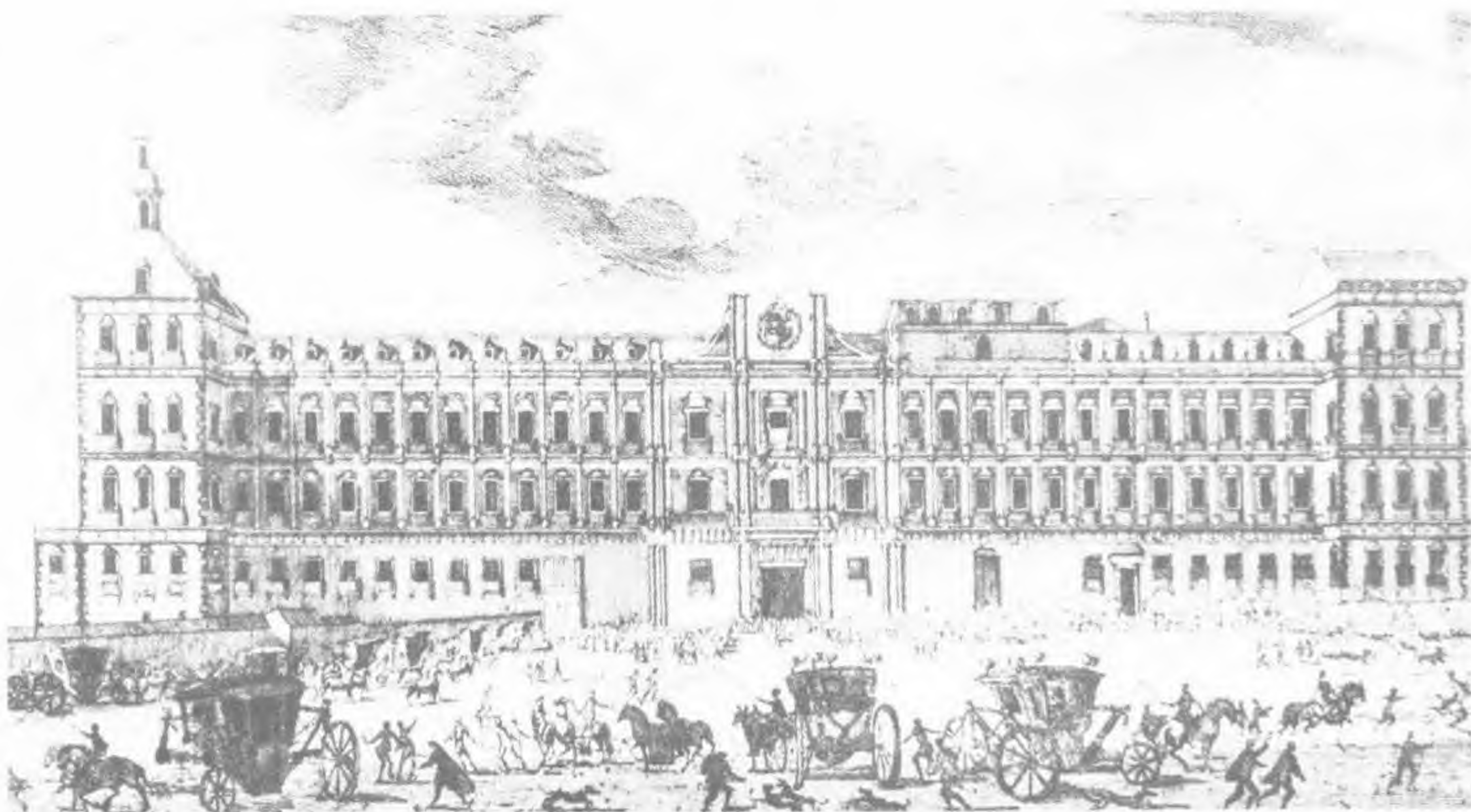


DIALOGO
DE LA PINTVRA
SV DEFENSA, ORIGEN, ESSE
CIA, DEFINICION, MODOS
Y DIFERENCIAS

Portada de los Diálogos de la pintura, de Vicente Carducho, libro publicado en 1633, en el que el autor arremete contra Velázquez y contra su triunfo en la corte madrileña. En realidad se trata del ataque de un artista relevante, pero anclado en principios estéticos ya caducos.

clarísima condenación de los «artífices que poco han sabido o poco se han estimado abatiendo el generoso arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros tahúres y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos...»

En 1633, y aún antes, no se necesitaba ser demasiado lince para entender a quién se dirigían estas venenosillas alusiones, nacidas de una pretensión inmovilista de la pintura, formuladas por un pintor anterior tan sólo en quince años al Caravaggio. Da idea



El antiguo alcázar de Madrid, donde Velázquez tuvo durante algún tiempo su taller.

ello de cómo recibieron los pintores de la primera escuela madrileña la llegada y el triunfo de Velázquez. Y había razón para escandalizarse. El recién llegado de Sevilla, y no menos recientemente llegado al propio alcázar, no sólo ha retratado al rey, sino al príncipe de Gales, heredero del trono de Inglaterra, que ha caído en España de la suerte más inesperada y novelesca. El futuro Carlos I de Inglaterra, el que sería decapitado en 1649, ha permanecido en Madrid de marzo a septiembre de 1623, con pretensiones de matrimoniar, y se ha llevado su efigie por mano de Velázquez. Es uno de los tantos cuadros perdidos del maestro, pese a las muchísimas páginas con que se procuró hacer creer en su conservación, en una colección inglesa.

Pues bien, nada de ello importa. «¿Ladran? ¡Señal de que cabalgamos!» Diego Velázquez acabará conquistando la adhesión de sus colegas, pronto o tarde. Mientras tanto, son otros personajes de rango oficial y palatino los que se le van aproximando, más bien que ser él —siempre, seguramente, una pizca adusto— quien intente la proximidad. Don Gaspar de Fuensalida, grefier de Su Majestad, que si inicia entonces la amistad con Velázquez la mantendrá fiel hasta después de la muerte del pintor. Así, don Manuel Muñoz y Gamboa, contralor de la casa de Nuestra Señora la Reina. Y don Alberto Pardo Calderón, del hábito de Calatrava. Y don Baltasar Barroso de Rivera, marqués de Malpica y mayordomo de palacio. Y don Jerónimo Muñoz y don Francisco de Berges, y otros más. En la feliz acogida al joven sevillano no habrá influido únicamente la calidad de una pintura excepcionalmente directa, sino la presencia física y el continente señorial de quien la crea. Además de palaciego, desenvoltura de embajador, perpetuos modales de caballero, nada de lo cual era frecuente en la grey de los pintores. Se comprende que estos modales no pasan inadvertidos para quienes, caso de no observarse, los ordenarían. Con lo que el hombre Diego Velázquez va adquiriendo en palacio una personalidad indiscutida, indiscutible, inmanente.

Pero esta postura hay que respaldarla pintando, que no a otra cosa ha venido Velázquez a Madrid. Un solemnísimo retrato ecuestre del rey —por desdicha desaparecido— ha merecido los honores de la exposición pública, en la calle Mayor y ante las gradas de San Felipe. Ello es en 1625. El cuadro causa verdadero entusiasmo, del que son testimonio los versos de Pacheco, y de Luis Vélez de Guevara, y de don Jerónimo de Villanueva. El propio rey Felipe ha de acusar la magnitud de un éxito que no hubiera sido tan completo si otro fuera el modelo: le concede

Felipe IV, *en uno de los primeros retratos que Velázquez hizo del monarca. Museo del Prado, Madrid.*



El infante don Carlos, retratado como un indolente dandy, *actitud que, al parecer, carecterizó su breve vida (1607-1632). Al morir se rumoreó que había sido envenenado.*



una pensión y —hecho más importante— casa en el alcázar. Seguramente, esta casa no es superior en comodidades a la de la calle de la Concepción Jerónima, entonces desalojada; pero es casa oficial, de servidumbre palatina, en el lóbrego y desportillado alcázar de los Austrias. Merced de las que llenan una capacidad de gratitud y auguran otras mayores. Ni siquiera habrá de caminar Velázquez para retratar a sus altos clientes. En verdad, comienza una etapa nueva: en 1626 ha tenido lugar el traslado a palacio; el año siguiente se caracterizará por una gran actividad pictórica.

De ese año datan dos importantes retratos. Uno, el del rey, afeitado, soso, despegado. Otro, el del infante don Carlos, muy galán y señor, luciendo el Toisón, sosteniendo con desgaire un guante. No se atinaría a creer, ante el retrato, que este pobre don Carlos, que seguía en edad al rey, era bobísimo y dotado del



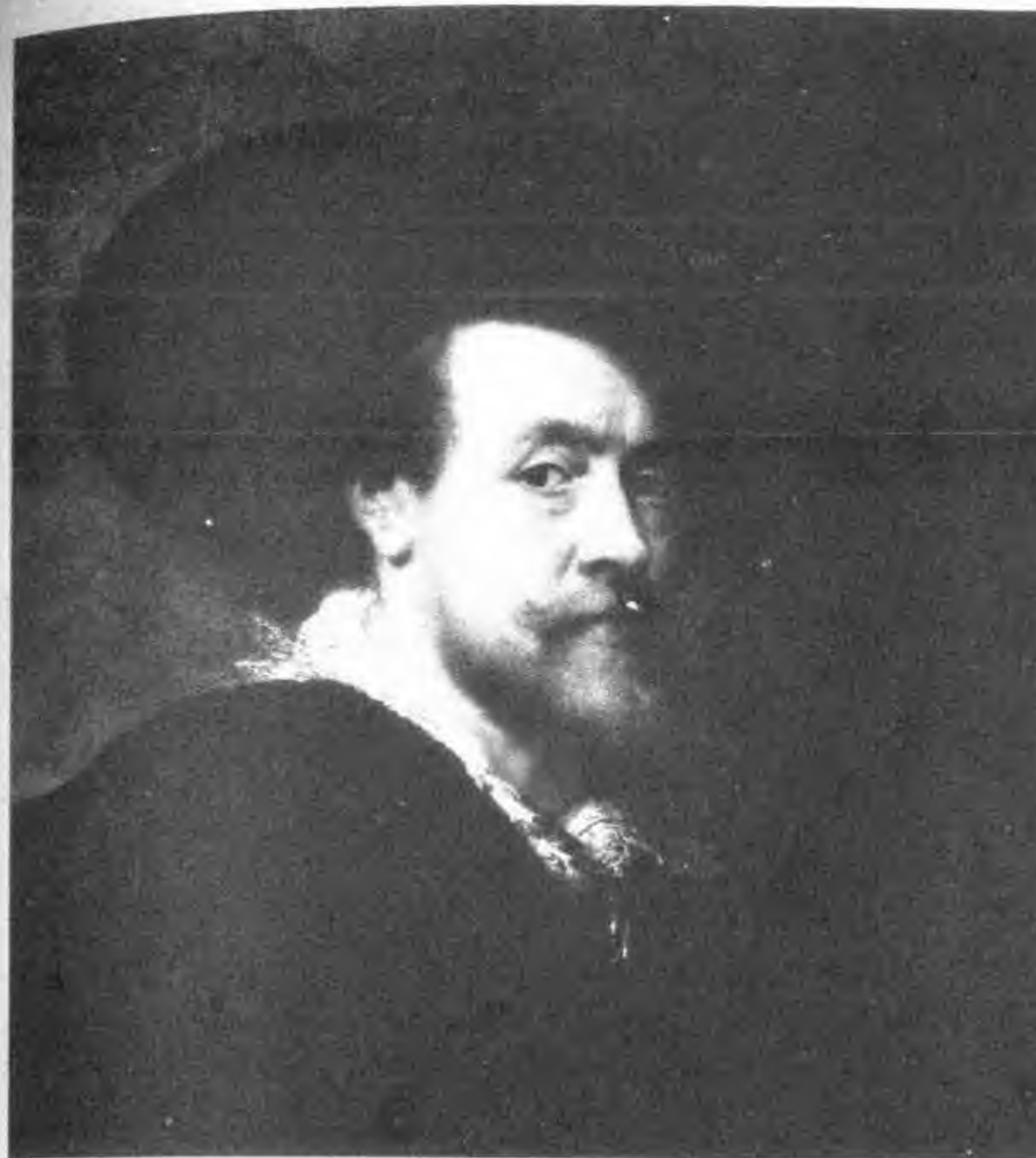
Expulsión de los moriscos, de Carducho. *Es el único testimonio existente del concurso de 1627. Museo del Prado, Madrid.* ◄

Documento autógrafo de Velázquez, fechado en 1627.

menor número de luces. Veinte años contaba a la sazón, y sólo viviría cinco más de su inútil existencia. Otro triunfo de Velázquez en el mismo año de 1627 es menos grato de detallar. Queriendo el rey magnificar de algún modo la memoria de su padre, Felipe III, buscó alguna positiva hazaña realizada por éste, mas no hallándola, dio por tal hecho tan miserable y vergonzoso como la expulsión de los moriscos. Este sería el tema de un cuadro de determinadas dimensiones, sacado a concurso entre los pintores del rey: Vicente Carducho, Eugenio Caxés, Angelo Nardi y Diego Velázquez. Jueces de la competición serían don Juan Bautista Crecenzi, marqués de la Torre, y el padre Juan Bautista Mayno. Parece que no hubo lugar a grandes dudas, recayendo los sufragios en favor de nuestro artista. Pero existe una justicia histórica sin apelaciones, y ese cuadro conmemorativo de una infamia ardió en el alcázar un siglo más tarde. No lo lamento, y basta con que subsista su descripción. La fama de Velázquez puede cimentarse de mil modos mucho más honrados que el que brindara la iconografía de una iniquidad. Por lo menos, el rey ha quedado satisfecho, y confiere a Velázquez el cargo de ujier de cámara, que el sevillano jura el 7 de marzo de 1627. Aún se le concederá el año próximo un favor más, el de la ración en especie para el plato, la misma que cobran los barberos de palacio, y que es de doce reales diarios. Modos prácticos de expresar Felipe su benevolencia para con el más dilecto de sus pintores, pese a que por tales años sea poco copiosa la producción de Velázquez: retratos del conde-duque, de personajes desconocidos, de algún bufón suelto como *Calabacillas* y del *Geógrafo*, de Rouen.

3. Primer viaje a Italia

En agosto de 1628 aparece en Madrid personaje de tanta cuenta internacional y de prestigios tan múltiples como Rubens. Peter Paul Rubens es portador de ciertas cartas de la señora archiduquesa Isabel Clara Eugenia concernientes a asuntos de Inglaterra; igualmente, trae ocho grandes cuadros para el rey. Y como quiera que la personalidad del ilustre pintor flamenco era de doble filo, para las cuestiones políticas se entendió con el conde-duque, y para las artísticas le fue designada la compañía de Velázquez. Era ello el más honroso de los espaldarazos. Rubens, mayor que Velázquez en veintidós años, dueño de una sólida fama no vinculada a un solo país, artista de recursos inmensos, señor del barroco, hombre de la más amplia cultura, debe haber causado una poderosa impresión en nuestro sevillano. Juntos han hecho un viaje a El Escorial, y nadie sabe cuántas horas habrán platicado, dado que la estancia de Rubens se dilatará hasta el 29 de abril de 1629. Nada habrá enseñado a Velázquez, mas sí le excitará a ensanchar sus horizontes de todo orden; no ha de parar en retratista, ni ha de circunscribir su gloria al solar español, ni... En fin, son varias y preciosas las sugestiones emitidas por el gran señor del barroco, y ni una sola ha de perderse Velázquez. Por ejemplo, ¿no es sospechoso que sea ahora, el 22 de julio de 1629, cuando se abone a Diego «una pintura de Baco», según titula el documento burocrático al cuadro de *Los borrachos*? Sospechoso, porque cuadro tal, de espíritu flamenco en su mitología destartalada e informal, campesina y sudorosa, se compara mal con otras pinturas velazqueñas, las posteriores a su llegada a Madrid. ¿No se tratará de algún cuadro sevillano abandonado, concluso ahora que la amistad con Rubens ha traído, entre otros bienes, la legitimidad de este tema mugriento y vinoso? Así lo creemos, como no hay duda de que Rubens haya excitado —casi conminado— al pintor español para que recorra Italia. Viaje que se discurre, plantea, organiza y realiza con toda



Autorretrato *de Rubens. El pintor flamenco llegó a Madrid en 1628 y animó a Velázquez para que viajara a Italia. Museo de Munich.*

la prisa de que es capaz la burocracia palatina. Aquí, la licencia de 28 de junio de 1629:

«Su Majestad a sido seruido de dar licencia a Diego Velázquez, su Pintor de Cámara, para que baya a Italia y tiene por bien que por el tiempo que durare su ausencia goze lo mismo que oy se le da, asi de gajes como de recompensas, lo que se auisa por orden de veinte y tres», etcétera. Tras el permiso, se le conceden cuatrocientos ducados, y es entonces cuando se habla de la pintura de Baco, pues cien del total van a cuenta de ésta. No menos rápidamente son movilizados los embajadores de los pequeños Estados italianos, y sucesivamente informan Flavio Atti, de Parma; Alvise Mocenigo, de Venecia, y Averardo de Médici, de Florencia. El primero de ellos declarando en clave que tiene a Velázquez por espía *—Duo io, che viene per spiare—*, y el veneciano poniendo en guardia a la Señoría sobre la conveniencia de mostrar determinadas pinturas a un hombre que va a la ciudad *per acquistare maggior peritia nella sua professione*. A lo que se ve, el preparado viaje no es uno de tantos, y preocupa a numerosas gentes. Compañero de navegación, nada menos que el general Ambrosio de Spínola. El barco sale de Barcelona el 10 de agosto de 1629.





Los borrachos, *cuadro que le fue abonado a Velázquez en 1629, aunque es probable que el pintor lo iniciara durante su etapa sevillana, ya que parece una obra de larga gestación. La referencia mitológica al tema de Baco, manifiesta en la figura de torso desnudo, aparece contrastada por el realismo de los demás personajes, similares a los tipos populares de las primeras obras del pintor. Museo del Prado, Madrid.*

Edad del viajero, treinta años. Edad perfecta, edad exacta, edad de plenitud y de mediodía, aunque ignore el viajero que le quedan otros treinta de vida. Está en el momento de la madurez física y de la elasticidad mental. Los hechos han conspirado con la mayor cordura para que este gran suceso de un viaje a Italia, ambicionado por todos los pintores de todos los tiempos, llegue a Diego Velázquez cuando ya es maestro, bien que maestro un poco encerrado en España, suficientemente maduro cual para no turbarse, suficientemente joven para poder aprender lo que proceda ser aprendido. Diez años antes, y quizá se hubiera italianizado; diez años después, e Italia le hubiese sido impenetrable. Ahora se compenetrarán en la más justa medida. No se sabría decir si esta excursión es de placer, o de estudio, o diplomática, porque de todo tiene un poco. Más claramente, es el primer viaje del Primer Pintor de Su Majestad Católica por Italia.

¿Itinerario? El buen y vigilante Francisco Pacheco dejó circunstanciada relación de las etapas del yerno, siempre triunfante. «Fue a parar a Venecia, i a posar a casa del Embaxador de España, que le onró mucho..., passó por la ciudad de Ferrara», donde le hizo el mismo honor el cardenal Sachetti, antiguo nuncio en España. Luego, a Cento, y, meta de todo el empeño, Roma. «Estuvo un año mui favorecido del Cardenal Barberini, sobrino del Pontífice, por cuya orden le ospedaron en el Palacio Vaticano i diéronle las llaves de algunas pieças». Pero a un temperamento independiente no puede contentarle hospedaje tan altanero como el del Vaticano. Con la excusa de que quedaba muy a trasmano, y habiendo conocido la Villa Médicis, junto a la Trinità dei Monti y en uno de los parajes más altos y sanos de Roma, rogó Velázquez al embajador español, conde de Monterrey, que negociase con el de Florencia para que se le permitiera residir allí, cual en efecto se consiguió. En la Villa Médicis permaneció dos meses, hasta que cayó enfermo de tercianas, con lo que bajó a vivir cerca de la casa de nuestro Monterrey, quien corrió con los gastos de la enfermedad, así como la hacía llevadera mediante envíos de dulces y otros obsequios. Y parece que, a poco de sanar, se aburrió de Roma, marchando a Nápoles, donde haría el retrato de doña María de Austria, reina de Hungría, traído a España y concretamente a su hermano el rey. Y en Nápoles saludaría al excelente José de Ribera, mayor en sólo ocho años, y adelantado y abanderado de la pintura española en Italia. Sin duda hubo largas pláticas entre el valenciano y el sevillano. Luego, el regreso parece precipitarse. Bruscamente, consigna Pacheco: «Bolvió a Madrid después de año i medio de ausencia, i llegó

Retrato de María de Austria, reina de Hungría, pintado por Velázquez durante su estancia en Nápoles. Museo del Prado, Madrid.



al principio del de 1631. Fué mui bien recibido del Conde-Duque... i Su Magestad se holgó mucho con su venida.»

Año y medio de estancia italiana. En otra persona falta de la característica mesura velazqueña, las consecuencias hubieran sido imprevisibles, oscilando entre la más completa entrega y renuncia de un estilo anterior y la posibilidad de una aversión, de una incompatibilidad. Ni uno ni otro extremo convienen a Velázquez. La pintura italiana le gusta moderadamente, sin dar jamás señales de mayor admiración. Ese mismo detalle de no desear residencia en el Vaticano, sino en lugar más solitario e independiente, parece responder a la conveniencia de no tener su vida atada al recuerdo de Rafael o de Miguel Angel. Nadie tiene que regir sus valoraciones, sus estimas, sus condenaciones. Procurará formularlas para sí mismo, y, de momento, a nadie importan.

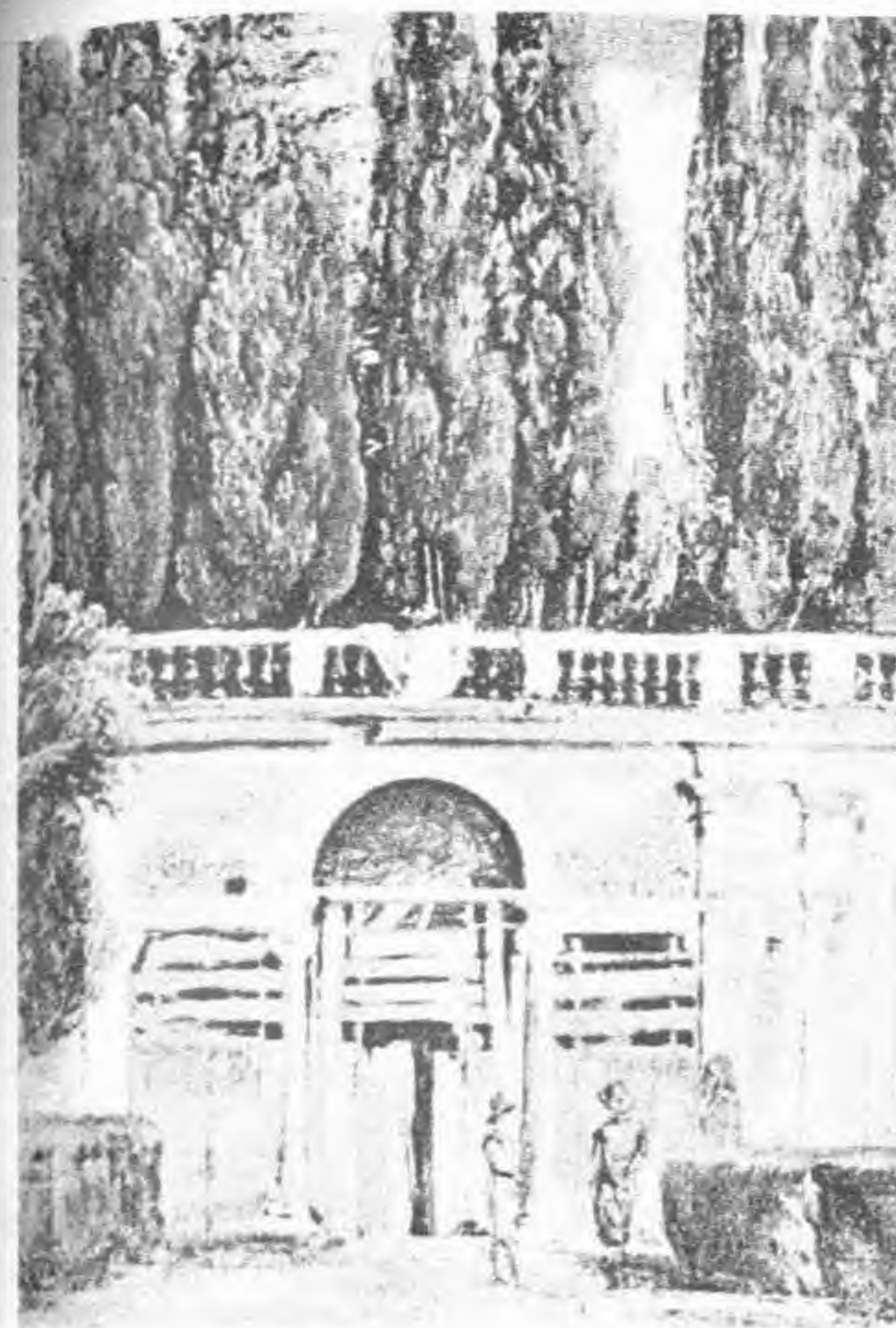
La fragua de Vulcano. Museo del Prado, Madrid

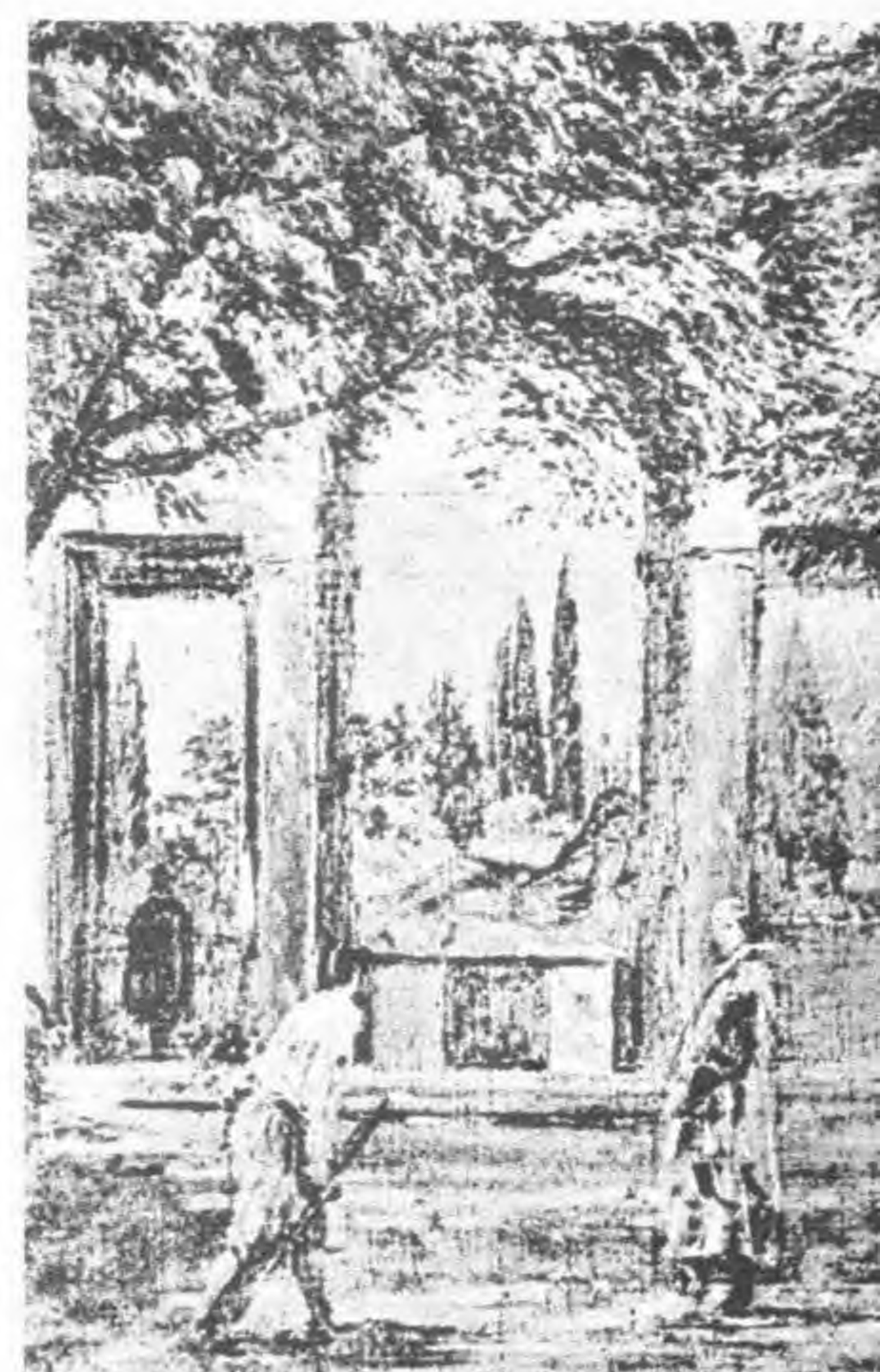
La túnica de José. Monasterio de El Escorial, Madrid

Sabe bien qué buscar en Italia, sabe igualmente lo que encuentra. Sobre todo, el desnudo clásico, allí visible en mil estatuas de la antigüedad clásica, que en España faltan. Sus dos grandes cuadros italianos, *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, esto es, una fabulación mitológica y otra sacada del Antiguo Testamento, coinciden en lo sustancial, en la libertad otorgada al desnudo masculino. No nuevo en Velázquez, porque ahí estaba, desde antes de la marcha, la "pintura de Baco". Pero ese Baco linfático queda ya lejos de las perfectas musculaciones de 1630, por lo demás, de un clasicismo muy relativo, porque las barbas y voces ásperas aseguran el mismo afán de realismo observable en la etapa sevillana. Naturalmente, todo es mucho más diestro, menos necesitado de virtuosismos, más convincente *per se*, con mayor libertad expresiva confiada a los personajes, por más varios. Tanto en torno de *La fragua* como de *Los borrachos* disfrutó de vigencia la idea de que Velázquez hubiera pretendido burlarse de la mitología. ¿Burlarse él, un hombre que ha recibido lecciones de humanismo de las elaboradas en la Sevilla del siglo XVI y que mostrará ulteriores y capitales preferencias por hechos mitológicos? Aun es muy verosímil que la estancia en Italia haya revalidado y aumentado las lecciones sevillanas.

Descubrimiento del paisaje

En todo caso, ha efectuado allí otro descubrimiento, el del paisaje en su más inesperada valoración. Prueba de convicción, los cautivadores cuadritos del Prado en que se da testimonio de dos lugares de la Villa Médicis. Se pretende que pertenezcan al momento del segundo viaje, veinte años más tarde, por el único achaque de ser demasiado buenos, excesivamente sabios, harto valiosos como obra de un hombre de treinta y un años. Pero la objeción, desprovista de todo otro asidero, es muy débil. Lo normal es que Velázquez pintara estos dos cuadritos cuando residía allí, cuando tenía a mano y a la diaria y familiar vista esos jardines y esas arquitecturas. Lo revolucionario, lo nuevo y novísimo, no es la técnica de tales pinturas —con serlo tanto— sino su enfoque visual, su fragmentación, su conversión en tema de un cuadro. Tras de lo cual, tanto pueden datar de 1630 como de 1650.









Paisajes de la Villa Médicis, realizados por Velázquez, y fotografías de los mismos parajes en la actualidad. La comparación permite comprobar el rigor del artista. Museo del Prado, Madrid.

Porque un espacio de veinte años supone muy poco en la valoración de lo que verdaderamente importa: el hallazgo de paisajes no espectaculares, ni teatrales, ni dramáticos, ni dispuestos a albergar entre sus frondas el menor accidente anecdótico, ni pastoril, ni mitológico, ni patriarcal, ni de ninguna otra especie. Porque para un Poussin, por ejemplo, esas determinantes de anécdota eran las que razonaban la existencia de un paisaje, mientras para Claudio Lorena lo buscado en los suyos sería la luz. Velázquez, muy por el contrario, tiene la bravura de elegir dos lugares de los jardines mediceos, no demasiado principescos ni ostentosos, traerlos a cuadritos muy chicos —sí, gustaba mucho de hacerlos parejos en tamaño y tema, y así lo hizo no pocas veces— y encerrar en tan parva medida de lienzo un sistema enteramente nuevo de contemplar la naturaleza cercana. ¿Esos hombrecitos que aparecen en uno y otro de los cuadrines? No significan nada, como no sea dar referencia humana, inevitable, forzosa, a un género que en su tiempo no se comprendería desprovisto de humanidad. Pero de humanidad anónima, no de profetas ni de diosecillos.

Jardines de la Villa Médicis, recinto de Santa Trinità dei Monti, Piazza di Spagna, Arco de Tito, Coliseo... Estos y otros muchos lugares quedarán impresos en el recuerdo de Diego Velázquez, tan hondo, tan hondo, que, llegado a Madrid, abrazado a los suyos, saludado a los amigos y besado la mano a las jerarquías, ya andará pensando en un segundo viaje. El primero ha sido discurrido y realizado en un puñado de meses; para el próximo, la preparación no requerirá menos de veinte años.

4. La gran actividad madrileña (1631-1648)

Se comprende que, clausurado y segmentado el escenario clásico de Italia, el artista haya de sufrir una etapa de readaptación. De momento, la producción que la crítica le asigna en estos años de 1631 y 1632 es, por lo menos, heterogénea, y no sólo en cuanto a temas —no los dictaba él— sino en lo que se refiere a pinceladas, a enfoques, a ritmos. El *Cristo en la cruz* que del convento de Bernardas del Sacramento pasó al Prado, obra pequeña y ostentosamente firmada en 1631, hecho que no puede ser más raro y singular en nuestro artista, no es pintura atractiva sino en la cabeza y en algunos pormenores del fondo. Los retratos del probo magistrado don Diego del Corral y Arellano y de su esposa doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, son excelentes pictóricamente hablando, pero poco cordiales, poco amigos, poco cercanos, y mucho menos el de la dama, en tanto la llamada *Sibila*, del mismo año 1632, sibila que no será sino la esposa de Velázquez, está tratada con maravillosas simplicidad, soltura y parquedad de medios. Era una sibila casera, amada, bella, con la belleza sosegada de la esposa. Y otro cuadro, asimismo creído de 1632, acentuará, para ventaja propia, estas enunciadas heterogeneidades: es el *Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles, luego de la tentación*. Una prueba de la que salir victorioso. Una comunidad levantina, pueblerina, oriolana, unas gentes de claustro a las que jamás volverá a ver Velázquez, han pedido este cuadro, con un tema dado. Temas milagreros de los que no suelen placer a nuestro artista. Tanto da. Hará aquí un alarde de color amoroso, de pinceladas largas y resueltas —ahora ya, para lo sucesivo, características de su magistralidad—, de inmensa ternura angélica para compensar la congoja del santo tentado, incluso de un desenfado —la traza corretona de la pendón que se escapa— que se diría inmediato a Goya. Cuadro superior, cuidado en el menor de sus detalles. La mesita con el tintero, los libros caídos en el suelo cerca del tizón, antología del mejor tipo de bodegón español del gran siglo, el bodegón de papeles y librotes. Y, en fin, para certificar la presencia del barro-





Retratos de don Diego de Corral y Arellano, oidor del Consejo Supremo de Castilla, y de su esposa doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, acompañada de su hijo Luis. Museo del Prado, Madrid.

◄ *El* Cristo del Sacramento, *pintado por Velázquez en 1631, constituye una pieza intermedia entra la crucifixión pintada por Pacheco y el también velazqueño* Cristo en la cruz. *Museo del Prado, Madrid.*

co, esa rotunda X que parte el cuadro de modo tan apodíctico, tan imposible de discutir. Esta lógica del componer, esta X mayúscula que también será empleada en la que pienso mejor pieza del maestro, detiene al contemplador, y lo centra, y hasta impide que mire en otra dirección que la impuesta.

Retratos de Felipe IV, ya en este momento, se nos antojan abusivos en su frecuencia, y por mucho que sea el esmero de Die-

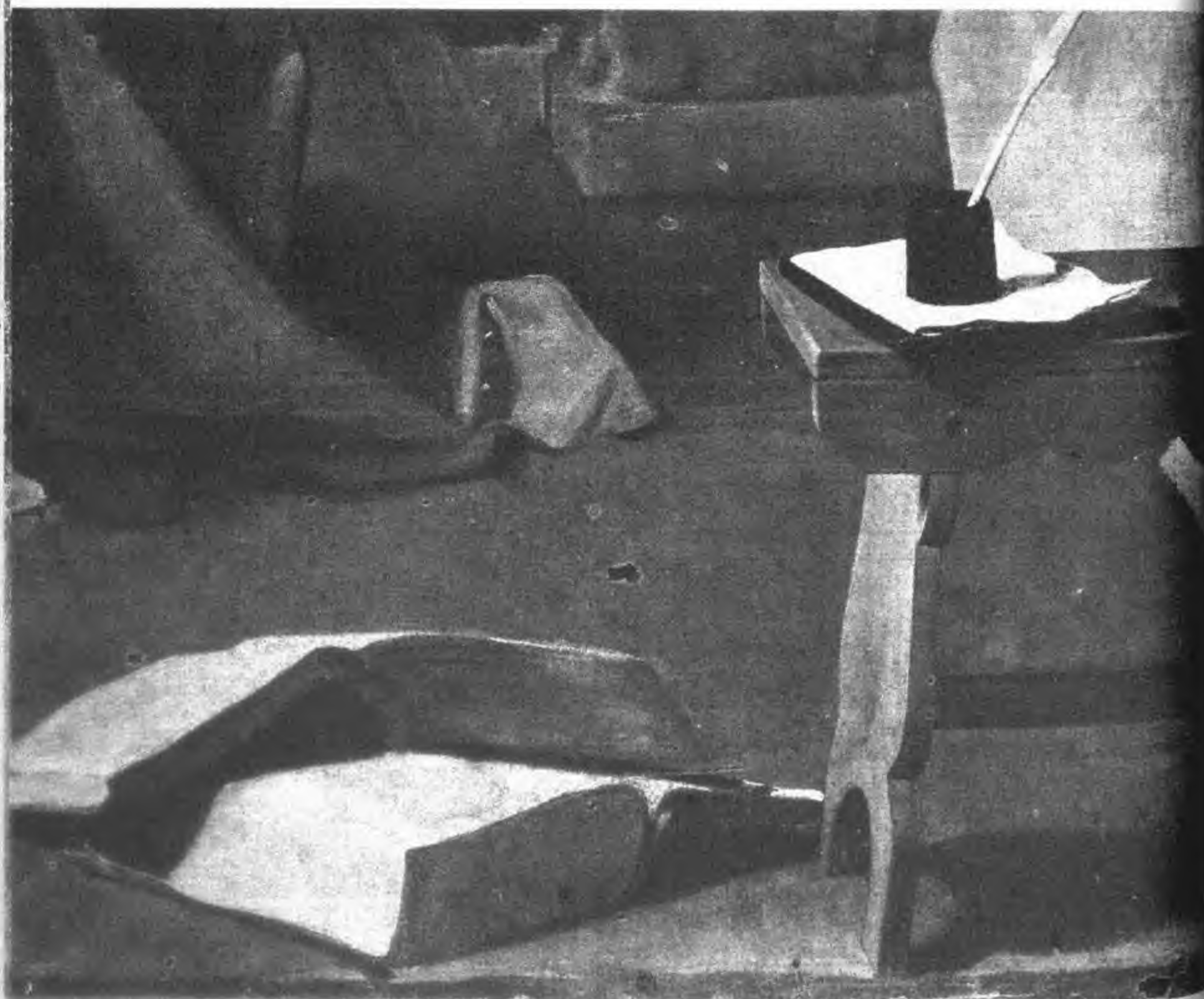


En La tentación de Santo Tomás, *obra que durante mucho tiempo se atribuyó a un oscuro pintor murciano, se percibe nítidamente la pincelada larga y segura de Velázquez. Museo Diocesano, Orihuela.*

◀ *En esta obra, llamada la* Sibila, *Velázquez hizo un magnífico retrato de su esposa, con gran soltura, sencillez y parquedad de medios. Museo del Prado, Madrid.*

Detalles de la obra de la página anterior. La figura de la mujerzuela tentadora está pintada con una desenvoltura similar incluso a la de Goya, mientras que el fragmento de los libros caídos ejemplifica una vez más el amor de Velázquez por lo inerte.





Retrato del príncipe Baltasar Carlos. Col. Wallace, Londres.

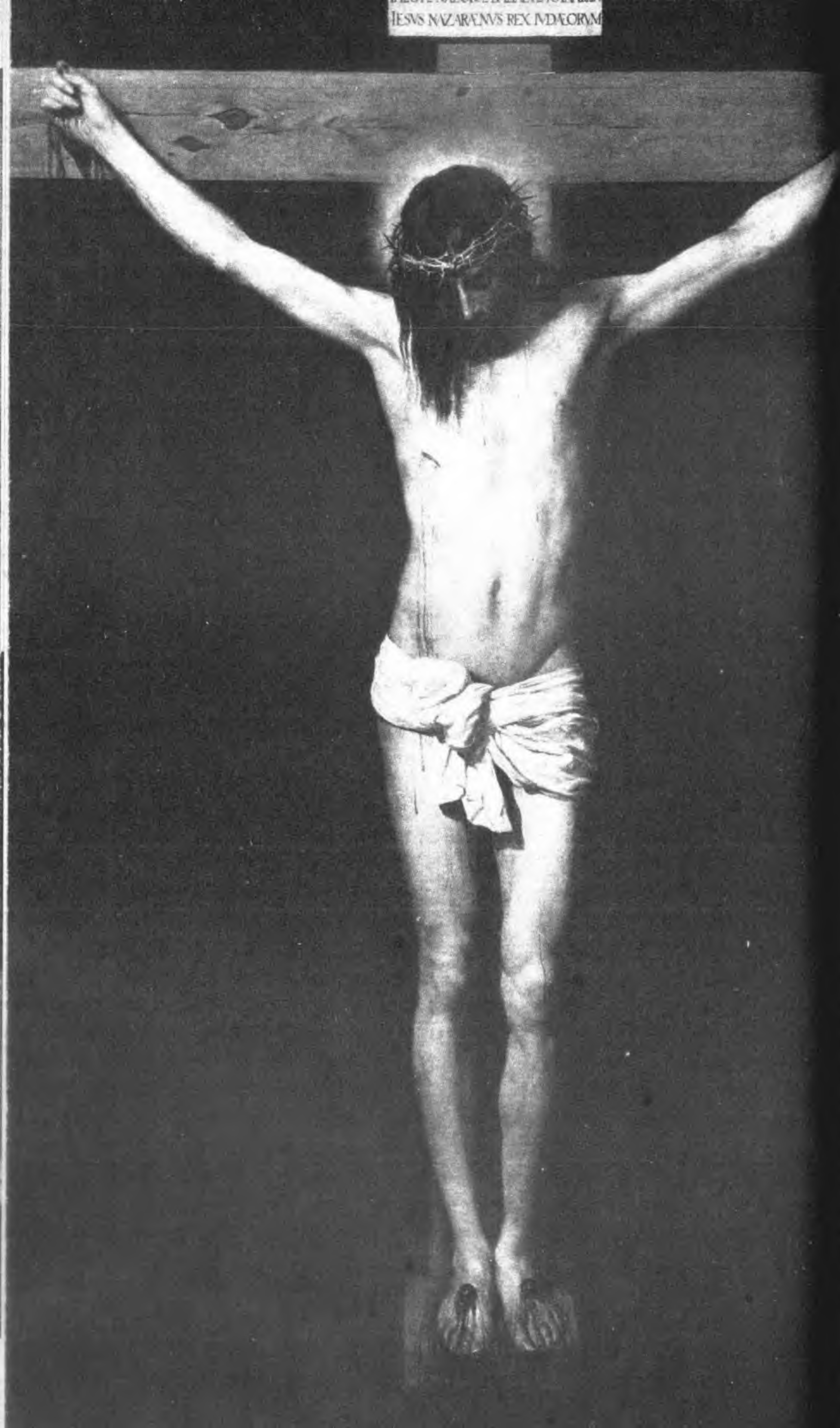
go Velázquez para complacer a su valedor —y tan amigo co
valedor—, es lo cierto que comienzan a aburrir. Pero en 1631 ap
rece por primera vez un nuevo personajillo de sangre real, co
siderablemente simpático, y es el príncipe Baltasar Carlos, hi
de Felipe y de Isabel de Borbón, nacido el 17 de octubre de 162
En el primer retrato conocido, el que traza Velázquez en 1631
1632, acompañado el niño del enano Francisco Lezcano (Muse
de Bellas Artes de Boston), ya puede apreciarse la gracia del he
redero de la corona, cruelmente revestido de armadura, a su
buenos dos años de edad. Al año siguiente, todavía en faldita
aún es mayor la majeza del niño en el retrato de la Colección Wa
llace, de Londres. Las cosas no marchan bien en el reino, es mu
cierto, pero se confía en el día venidero en que pueda llegar
ser rey Baltasar Carlos I, de momento un guapo y despierto chi
co. No llegará ese día.

El año 1633, en que el nombre del pintor aparece reiterada
mente en papeles burocráticos que le conceden el paso —est
es, la venta— de una vara de alguacil, es sobre todo señalado por
que el 21 de agosto se celebran las bodas de Francisca, la hij
de Diego y Juana, con Juan Bautista Martínez del Mazo, pinto
mejor que bueno. Se repite la historia de 1618, esta vez siend
Velázquez el suegro, y ya núcleo central de tres generaciones d
pintores en la familia. Pacheco-Velázquez-Mazo, cuyas calidade
valorando entre 0 y 10, serían: 1-10-5. También Velázquez ha pro
curado el enaltecimiento de su yerno, éste conquense, como Pa
checo procuró el suyo. Pero ni Velázquez es maestro en el sen
tido precisamente didáctico de la palabra, ni Juan Bautista d
Mazo es artista de vuelos independientes, ni de planes ambicio
sos. No hará poco con identificarse, día por día, con la maner
de su suegro, sin duda que dejando pendientes —para nuestr
sagacidad o nuestra torpeza— muchos cuadros-enigmas, qu
tanto pueden ser de Diego como de Juan Bautista, duda que ja
más pudo darse entre Pacheco y Velázquez. De momento, ést
protegerá cuanto pueda al esposo de su hija. Hace que se le con
ceda el cargo de ujier de cámara, el que él tenía, y lo jura Jua
Bautista el 23 de febrero de 1634. El 28 de enero de 1635 nac
Inés, la primera nieta de Velázquez, pero esta niña debió mori
tempranamente. Por ello se pondría el mismo nombre a una se
gunda, Inés Manuela del Mazo, bautizada el 16 de agosto de 163
la tercera, María Teresa del Rosario, que lo fue el 13 de ener
de 1648, sería elegida por el destino para, inverosímilmente, con
vertir la sangre de Pachecos, Velázquez y Mazos, en la de vario
reyes de Europa, como veremos en su momento.



Retrato de Dama desconocida, *probablemente la esposa del conde-duque de Olivares. Museo de Munich.*

Pues bien, antes de enredarnos en esta digresión acerca de felices hechos familiares, andábamos por 1633, época presumida para bonísimos retratos, como el espléndido de la *Dama desconocida*, en el Museo de Berlín, tenida tradicionalmente por esposa del conde-duque, y del de *Juan Mateos*, ballestero del rey, en la Galería de Dresde. Tiempo, también, del *Pablillos de Valladolid*, en el Prado, bufón aparecido en Palacio muy poco antes. Y,



hacia 1635, la fecha presumida del noble *Cristo en la cruz*, de las Benedictinas de San Plácido, ahora en el Prado.

No, no recordemos aquel otro, el pequeño, el de las Bernardas del Sacramento. No es precedente, ni puede serlo. Aún mejor, no recordemos ninguna iconografía anterior del tema, porque cualquier otra quedaría muy mal parada en el cotejo. Velázquez ha resumido, ha sintetizado, ha esencializado máximamente la T del madero asesino y el cuerpo que se adhiere y se le integra. Y no hay más. No otras sangres que las precisas, porque la señorial mesura de Velázquez no admitirá los lamentables chorretones de la pintura tradicionalmente cruenta. Y ningún fondo, sino el de la noche negra, o el negro vacío, o la suma de todos los negros duelos y negras ausencias. Pero de una negrura de insigne belleza en su densidad mágica. Ya decía Unamuno, a propósito de ella:

Tú salvaste a la muerte. Abres tus brazos
a la noche, que es negra y muy hermosa...,

y es verdad que siendo tan fundamental la cuidada anatomía del Crucificado, no cabría imaginarla tan bella si dejara de recortarse en esa tiniebla a la vez punzante y tranquilizadora. Alguien que, al parecer, deseaba estropear este magno equilibrio, aseguraba ver en el fondo a María, San Juan, Jerusalén y no sé si otras añadiencias, abogando por que se descubriesen y revelasen. La radiografía demostró que no había tal, y que el negro insigne, el negro colaborador, el negro determinante de paz y de soledad había existido siempre, según era fácil imaginar. Además, había existido con el rigurosamente observado precepto de los cuatro clavos, en el modelo inequívoco, el *Cristo en la cruz*, el «tan desabrido y tan seco», del buen y mediocre suegro de Velázquez, de que se dio noticia en nuestras primeras páginas. Así es como un glorioso pintor puede inspirarse en un esquema malísimo —copiarlo casi— y lograr una de esas obras maestras desprovistas de tiempo, de geografía, de relación con lo humano.

Incluso en un Velázquez, estos alardes de sencillez y de brevedad, de ordenación mental incontrovertible y de realización congruente no son para reiterarlos fácilmente. Otro cuadro religioso de fecha que se presume muy cercana al *Cristo*, de las mon-

◄ Cristo en la cruz, *pintado para el madrileño convento de las Benedictinas de San Plácido. En principio no era más que una traslación del Cristo realizado por Pacheco, pero reinterpretado por el genio de Velázquez.*

jas de San Plácido, es el de *Cristo después de la flagelación*, pieza de no común iconografía que a mediados del pasado siglo pasó de Madrid a una colección británica, ingresando en 1883 en la National Gallery, de Londres. Contiene la escena al Cristo en la coyuntura dicha, a un ángel, y a un niñito que simboliza al alma cristiana. Pero el Cristo ya no está idealizado como el anterior, sino retratando a un modelo más bien tosco; el ángel es, evidentemente, una mujer, y tan sólo el niñito es fragmento precioso. Cuadro muy velazqueño, en cuanto a técnica; poquísimo afortunado en la cohesión de personajes. En cierto modo, un retroceso en la carrera de nuestro hombre. Conclusión de un capítulo e iniciación de otro superiorísimo. El del Palacio del Buen Retiro.

Ese Palacio del Buen Retiro que los elementales maquiavelismos del conde-duque de Olivares habían discurrido para fingir grandeza y para concluir de apartar a Felipe IV de los negocios estatales, fue alzado a toda prisa, porque para estas aten-







Exterior del actual Museo del Ejército de Madrid e interior de su Salón de Reinos.

◄ Cristo después de la flagelación. *National Gallery, Londres.*

ciones no faltaban ducados. En aquella desatinada España, y por días más dada a los desatinos, podía faltar qué comer en Palacio o no alcanzar la paga de los soldados, pero solían ser satisfechas con gran puntualidad las cuentas de lo suntuario y de lo artístico. Era éste el único lado positivo de una administración irregularísima y catastrófica, y no otro demandaba el inconsciente Felipe. Su orgullo de rey de Austria, de rey campeón de la catolicidad, de nieto de Felipe II, se holgó muchísimo de esta buena ocurrencia de dedicar el Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, para acomodo de toda una larga galería iconográfica de batallas ganadas por las tropas españolas en los años primeros de su reinado. Sí, en los años primeros, que no en los actuales, y mucho menos en los venideros. Se fijaron los temas y se repartió el trabajo. Trece serían los lienzos, de muy considerables dimensiones, y los autores, de la gran constelación palatina, los siguientes: Vicente Carducho, Eugenio Caxés, Juan de la Corte, Jusepe Leonardo, fray Bautista Mayno, Antonio Pereda, Francisco de Zurbarán y Velázquez, que es de suponer dirigiera la se-





Algunos de los cuadros pintados para el Salón de Reinos, todos ellos actualmente en el Museo del Prado, Madrid. Izquierda, La recuperación de Bahía de Brasil, *de Mayno; derecha,* Socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz, *de Antonio Pereda.*





Izquierda, Defensa de Cádiz contra los ingleses, *de Zurbarán; derecha,* Rendición de Juliers, *de Jusepe Leonardo.*

rie. Unos pintaron un par de cuadros, y otros sólo uno. Así Diego Velázquez, cuyo tema era el de la rendición de la plaza holandesa de Breda.

El hecho era ya viejo, pues que había tenido lugar el 5 de junio de 1625, y ciertamente que en el entonces suscitó grandísimos y justificados entusiasmos, ahora ya próximos a marchitarse. Incluso se contaba con una comedia de don Pedro Calderón de la Barca y con bibliografía técnica de orden militar para documentar este cuadro, muy disímil de los otros de la serie, porque en ellos se procura antes que toda otra cosa engrandecer aisladamente al general victorioso, en tanto que aquí, mediante un proceso mental de maravilloso y maravillante equilibrio, ese general queda integrado en la mecánica de la aventura guerrera, o, si se prefiere, de su feliz conclusión para unos, de la desafortunada para otros. Y ese general es —no lo olvidemos— Ambrosio de Spínola, marqués de los Balbases, el que en 1629 había sido compañero de viaje de Velázquez entre Barcelona y Génova. Lo conocía bien, y si no guardaba apuntes gráficos, no hay duda de que los conservaba en el recuerdo desde travesía tan memorable. Aquí está el marqués, bengala y sombrero en la mano izquierda, la derecha apoyada amistosamente en el hombro del adversario vencido, Justino de Nassau, que hace entrega de las llaves de la plaza. Contestaría Spínola, según Calderón:

Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

Cortesía mutua, pareja nobleza, similar apostura, aunque Velázquez no conocía a Nassau y hubo de ladear su rostro para dejarlo un poco indeterminado. Y todos estos tópicos que mil y mil veces han sido pronunciados ante este cuadro excepcional en la historia de la pintura occidental han de seguir formulándose en tanto exista o de él quede memoria, y no serán tópicos, sino modos de procurar alguna leve idea de su grandeza. Tópicos insustituibles, tópicos obligados. Diego Velázquez, aun persuadido cual estaba de la grandeza y significación de su obra, no ha vacilado en tomarse una arriesgadísima libertad. Lo primero que se advierte del grupo de la derecha, el de los españoles vencedores, no es la figura del general, ni la de ninguno de sus ayudantes, sino la prominente grupa de un caballo cuatralbo. Licencia contra lo solemne. Y de los dos bandos, ahora expectantes,





La rendición de Breda *es un cuadro admirable que destaca sobre todo por su perfecta composición, organizada en torno al detalle de las llaves de la ciudad, centro geométrico y cordial de la obra. Museo del Prado, Madrid.*



Parece fuera de toda duda que este grabado de Bernard Salomon, titulado Encuentros de Abrahan y Melquisedec *y publicado, en 1533, en los* Quadrins historiques de la Bible, *del canónigo C. Paradin, inspiró a Velázquez el esquema compositivo de* La rendición de Breda.

y aparte ambos jefes, el personaje más simpático es el joven holandés vestido de blanco, en quien los lusitanos quieren ver a don Manuel de Portugal, nieto del prior de Crato. Licencia —entonces— contra lo usado en semejantes crónicas de triunfos absolutos sobre enemigos acobardados y dejados de la mano de Dios. Muy en cambio, el pintor se complace en la mayor fidelidad documental cuando copia la plaza litigada, vista al fondo, del grabadito de una obra publicada en 1627 acerca del asedio. Y, cuando Diego Velázquez falta del documento, lo suple con su intuición asombrosa: sí, porque aquel panorama triste, encharcado y aguanoso, el de una Holanda en pie de guerra, ¿de dónde lo ha sacado él, hombre feliz y de cómodo vivir, que jamás supo lo que era guerra y jamás tampoco conoció la humedad neerlandesa? Misterios de una intuición acompañada por destrezas fuera de toda regla. En cuanto a medios compositivos, los más sencillos y los más seductores. El bosquecillo de lanzas enhiestas mo-

dera sensiblemente el sentido horizontal de la pintura, al mismo tiempo que dos diagonales, muy marcada una de ellas, se cruzan precisamente en el punto más emblemático de la composición, el de las llaves de la ciudad, recortadas sobre una mancha clara. Y es cierto que el esquema general del insigne cuadro procede de un mísero grabadito lyonés del siglo XVI, ilustrando una Biblia, pero al ser convertido lo mísero en grandioso, el dato no pasa de mera curiosidad.

El autor desearía continuar disertando largamente ante el cuadro que desde antiguo y popularmente llaman los españoles de *Las lanzas*. Desearía hacerlo, cual tantas veces en el Museo del Prado, procurando comunicar su convicción de ser ésta la más cuantiosa y gloriosa obra de Diego Velázquez. Pero donde no se debe pretender la calificación es en este volumen, que, en principio al menos, debería resultar más informativo que entusiasta. Y continúa la información acerca de una vida inseparable de la maestría. Y, en este momento, continuando, tras la obra maestra de *La rendición*, con otros menesteres de la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro: los referentes a los grandes retratos ecuestres.

Retratos reales ecuestres

Parece cosa comprobada que Velázquez, años atrás, trabajara en la pintura de dos retratos ecuestres, el de Felipe III y el de Margarita, sin llegar a su conclusión, confiada a colegas desconocidos, por lo que no sería exacto dar tales cuadros, en el Prado, por originales suyos. Lo que obliga a recordar este par de retratos es su reactualización, por 1635, cuando se añaden al Salón de Reinos otros retratos ecuestres, los de Felipe IV e Isabel de Borbón y del majo niño Baltasar Carlos. Es el primero el más característicamente velazqueño, tanto por la indudable majestad de Felipe, vistiendo armadura, tocado con gran sombrerote de plumas y empuñando la bengala de general, como por el transparente fondo de los encinares de El Pardo. El caballote es el mismo que nos daba la grupa ante los ojos en la *Rendición de Breda*, ahora empinado sobre las patas en iniciación de la corveta española. Algo desplació en esas patas a Velázquez, una vez pintadas, y las rehízo, pero sin molestarse en borrar o cubrir lo no válido, acuerdo óptimo, porque de este modo se añade algo de trepidación al movimiento del bruto. El retrato ecuestre de Isabel, pirámide de tela de la que sólo emerge su cabecita, es nota-

ble particularmente por la hermosura del caballo overo, más retratado que la propia reina. Estos pegasos reales, que no podían ser montados por nadie en cuanto los hubiera utilizado el monarca, solían engordar y permanecer inmóviles e inútiles durante años y años en las cuadras de palacio. Y no caballo, sino jaquita es la que galopa conducida por el gracioso principito Baltasar Carlos, ante uno de los más fieles y sentidos paisajes de la obra velazqueña, el de la Maliciosa, en Guadarrama. Para reducir la proporción ventruda en exceso de la jaquita, conviene tener muy presente que el cuadro fue pensado para figurar colgado a cierta altura, como sobrepuerta, tal y como lo describía en 1637 el lusitano Manuel de Gallegos:

La escuela española de equitación alcanzó prestigio como recurso temático en la iconografía barroca europea. Velázquez abordó magistralmente este asunto, como lo demuestran, entre otras obras, los retratos ecuestres de Felipe IV y de Isabel de Borbón (página siguiente). Museo del Prado, Madrid.



Sobre esta puerta agora retratado
al Príncipe de España considera.
¿No ves cómo veloz, cómo ligera
al bello Adonis de hermosura armado
conduze a par del día
acanelada pía?

Y, además del "bello Adonis" ecuestre, el viejo fantasmón también ecuestre. En fecha incierta, que se hace oscilar entre 1634 y 1638, Velázquez hace el retrato a caballo del conde-duque de Olivares, sin lugar a dudas, el mejor de toda esta serie. Es el más aparatoso y complicado, el de postura más difícil y barroca. ¿Cómo iba a quedarse el primer ministro sin su gran retrato ecuestre? Y el farfantón de saberes sólo burocráticos, que nunca supo de guerras ni hubiera podido hacer maniobrar ni a un pelotón de soldados, aparece aquí galopando sobre otro re-



El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares constituye, pese a la poca simpatía del personaje, uno de los más bellos cuadros ecuestres de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Este retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos fue pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del Buen Retiro, aunque su emplazamiento se situaba sobre una puerta, lo que explica la perspectiva de la cabalgadura. Museo del Prado, Madrid.

cio corcel, y ciñe armadura, y flota su banda, y empuña la bengala, y se vuelve hacia sus supuestos ejércitos en un "¡Seguidme a la victoria!". Por cierto, sí que se ven a lo lejos humaredas guerreras, acaso las de la recuperación de Fuenterrabía en 1638, bien que el responsable de esta empresa fuera el marqués de Mortara. Nada, absolutamente nada justificaba en el conde-duque esta teatralísima fanfarronería, inocente si no encubriera más graves inepcias. A quien hay que absolver del pecado de adulación es a Velázquez. El conde-duque es todopoderoso, y domina en el alcázar, luego domina también el servicio real. Y uno de estos servidores, el pintor, es andaluz y sevillano como el ministro, y a él debe mucho de su justo encumbramiento.

Retratos reales de caza

En estos años de intensa actividad de Diego Velázquez se engranan los de máxima holganza del rey. Holganza relativa, porque también es trabajo andar todo el santo día cazando por los

montes reales. Hay toda una etapa de la pintura velazqueña q se refiere a estas hazañas cinegéticas, demasiado importan para no deber ser relatadas en lo literario y en lo plástico. M chísimos corzos, jabalíes, liebres, conejos y volatería han si abatidos por la escopeta del rey, de su hermano y hasta de hijo, cual para quedar silenciado tanto fragor. Consiguientem te, son retratados Felipe, su hermano el cardenal-infante don Fe nando y su hijo Baltasar Carlos en esa guisa un punto inform y deportiva que tan poco ha variado hasta los cazadores de nue tros días. En cada uno de estos retratos, grato paisaje serran en cada uno de ellos, un arcabuz de caza; en cada uno de ello un perro, sólidamente personalizado el podenco canelo qu acompaña al cardenal infante, calmoso y dormilón el perdigue del Príncipe. Velázquez, que como típico pintor español hab guardado hasta entonces poca atención a otros animales que los caballos, se va interesando por los perros, que, con los fra mentos de la naturaleza serrana, traída con su frío cristalino sus cierzos silbantes, diversifican un poco la tan aburrida tare de retratar una y otra vez, y otra, y otra más, a los component de esta triste y decadente familia del belfo caído. Aburrida tare sí. Hay perros más inteligentes que los reyes. Y hay venados m listos, más tiernos y humanos. Este que retrató Diego Velázque con los mismos respetos debidos a una persona —ya fuera pap rey, truhán o bufón—, contiene tal categoría de distinción, de i dividualización, de procuración de unos caracteres vivos cu para llegar a emocionar. Este retrato de venado, sin duda ase nado —no cazado— en El Pardo, ha sido pintado con un rec nocimiento de su gracia animal, única en la historia de la pintur que sorprende y enamora. Es necesario poseer una objetivida mental de soberbia categoría para retratar un animal con tod los sacramentos acostumbrados en una persona. Era la pieza má xima de la gran colección del marqués de Casa Torres. Fecha presumible, la de 1636 ó 1637.

Del primero de esos años, y concretamente de 28 de julio una indiscretísima noticia periodística, bien que de un periodis mo manuscrito y no traduciendo sino cuchicheos en las gradas de San Felipe el Real:

Con destino al pabellón de caza conocido como Torre de la Parada Velázquez pintó, entre 1632 y 1636, tres retratos de personajes de la familia real vestidos como cazadores. En ellos hay que destacar el preciso y cuidado tratamiento del paisaje de la serranía madrileña, como ocurre en este retrato de Felipe IV como cazador. Museo del Prado, Madrid.





Retratos del cardenal-infante don Fernando de Austria, hermano del rey (página anterior), y del príncipe Baltasar Carlos, ambos como cazadores. Museo del Prado, Madrid.

«A Diego Velázquez han hecho ayuda de guarda ropas de S. M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano.» El periodista, cual suele acaecer, no estaba mal informado, pero acertaba mal a expresar lo que quería. Ni ejemplo de Tiziano ni cosa parecida. Un ir creciendo, un subir sin tregua, un saberse el mejor de todos cuantos le rodeaban, pobrecitas máscaras en ejercicio. Sobre la fecha en que hayan comenzado estas ambiciones de hábito —si las deseaba, más que justas, y si no las deseaba, desprovistas de cualquier valor— no podrá haber sino discrepancias. Como quiera que este libro —librito gráfico, eminentemente— no es polémico, sobrará contradecir al insigne pensador y amigo que con una visión demasiado contundente de la vida y milagros de Diego Velázquez, concluyó que su móvil vital no era el de llegar a pintor, sino a noble. No, sino exactamente lo contrario: pintor, pintor de progresiva calidad hasta que nadie en España —y, bien por supuesto, mucho menos en Europa— le alcanzara; y, llegado ese momento, sí: hábito de orden militar, o noble, o lo que se le antojara, porque de todas las tristísimas condiciones negativas de Felipe IV, una positiva e indudable era la de bonísimo conocedor, la de avisado *amateur* y entendido en arte y literatura, y como tal había de atender a sus demandas. De momento, el 24 de octubre de ese año de 1636, ordena se paguen a Velázquez, de atrasos, nada menos que 15.803 reales que la desbaratada hacienda le debía, «por lo cual se halla en mucha necesidad», dice el documento. Puede ser que no en tanta, pero era legítimo argüirlo ante la tardanza del pagador. De ese año 1636 hay otra nebulosa noticia, o vaguísimo indicio, de una presencia de Velázquez en Roma. No es creíble, dada la abundantísima información acerca de las sabidas salidas del pintor al extranjero, pero no se olvidará que su amigo don Gaspar de Fuensalida declararía años más tarde, y con ocasión del expediente para ingreso en la Orden de Santiago, que Velázquez había estado tres veces en Italia. Sorprende tal afirmación en boca de un tan amigo del artista, y aun habiéndolo sido tanto, no pasamos a creerla.

Mas, si de momento no volvía a Italia, algo suyo iba. Por ejemplo, modelos para el ilustre monumento ecuestre de Felipe, otra de las adulaciones meditadas por Olivares. Sábese que Velázquez dio trazas para la hermosísima estatua ecuestre que fundiría Pietro Tacca, así como la talla de la cabeza del rey era pedida a Juan Martínez Montañés, que para ninguna otra cosa estuvo en la corte por los años 1635 y 1636. El espléndido retrato en que aparece el escultor sevillano trabajando en una cabezota,

Esta Cabeza de *venado constituye una de las más destacadas y sorprendentes efigies de animales que jamás hayan sido pintadas. El cuadro, en tonos verdosos, revela la entrega del artista a cualquier modelo que tuviera enfrente, sin calificar su entidad, sino trasladándola del modo más objetivo posible. Col. Vizconde de Baiguez, Madrid.*



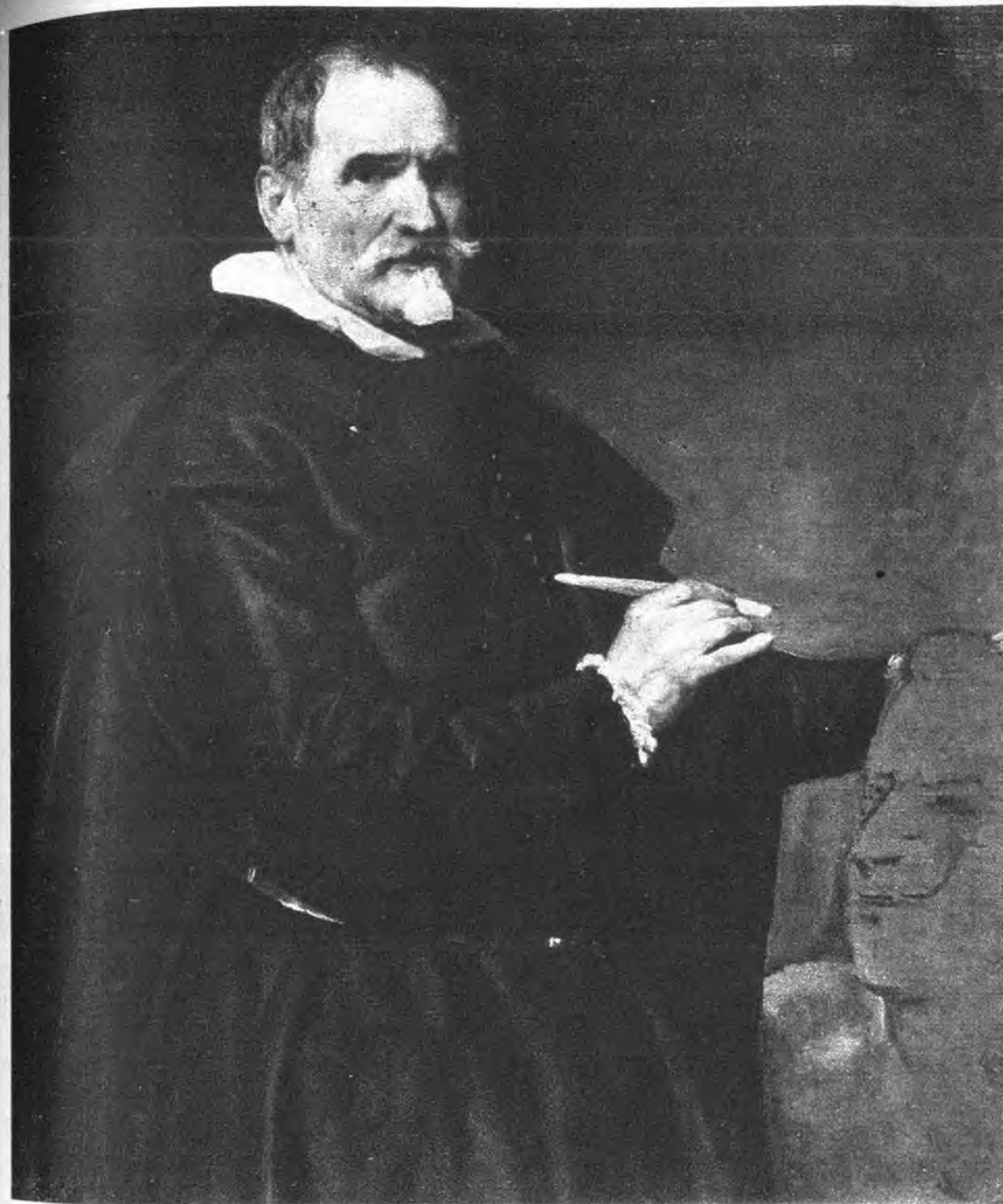
bastante mayor que tamaño natural, del rey, datará de ese tiempo y de esa coyuntura, y es efigie honrada, próxima, civil, de igual a igual, mas con el punto de respeto a que era acreedor el gran escultor sevillano, amiguísimo de Pacheco: Montañés, señor de la escultura. Es una de las más dignas figuras masculinas pintadas por Velázquez, al tiempo que trazaba otras, más celebradas entonces y ahora, de enanos y bufones.

Retratos de bufones

El Calabacillas, antes llamado *el bobo de Coria*; el niño Francisco Lezcano, de Vallecas; el Cristóbal de Castañeda y Pernia; el bergante sin nombre conocido por el apodo de don Juan de Austria, fueron retratados por los mismos años que el noble y reposado Montañés. Es verdad que sería preferible

dejar de hablar de estos seres lamentables, acusación perenne y gravísima para los efectivos degenerados capaces de divertirse con sus torpezas y bobadas; no con sus gracias o chistes, que es difícil suponer en los desventurados. Por lo menos, de ese tal Pernia consta haber sido algo así como un torero bufo, con lo que débese creer que alguna chispa tendría; los idiotas y los tarados, ninguna. Y no era ésta una morbosidad específicamente española ni privativa de nuestra corte, pues que, acaso con menor abundancia de engendros, era común a toda la Europa católica. Mas sí fue en el alcázar de Madrid donde mayor cuidado se tenía de la personalidad civil, de las asignaciones y de las vestimentas de los infelices anormales, constitutivos de todo un cuerpo de "hombres de placer", cual eran llamados, y por mucho que nos repugne reemplear la expresión. Sus vidas están más documentadas que las de contemporáneos beneméritos, y, para concluir de consagrarlas a la posteridad, los idiotas y bufones habían de ser retratados. El pintor de cámara de Su Majestad era el encargado de la tarea, y por cierto que la cumplía con toda la honestidad profesional que desde el primero hasta el último día de su vida puso al servicio de su menester.

Mucho se ha escrito y más ha sido fantaseado acerca de la incólumne objetividad con que Diego Velázquez retrataba a tan infelices monstruecillos, hasta se ha llegado a decir que enalteciéndolos, dignificándolos. Acaso tal dictamen sea exagerado, porque si el pintor ha logrado sorprender en un caso alguna tímida lucecilla de entendimiento en la expresión anormal, en otros renuncia a hacerlo, limitándose a certificar pictóricamente un caso clínico, y con tal fuerza de verdad que ha sido fácil en nuestros días establecer diagnósticos médicos *a posteriori* de perfecta validez. En todo caso, la posición de Velázquez ante los infortunados es de una casi amedrentadora neutralidad, la neutralidad que le ha hecho retratar un venado con dotes de sensibilidad próxima a lo humano y le obligará a cronizar la antipática traza de un romano pontífice sin ahorrar ni un solo ingrediente de fealdad. Por lo menos, la ingratísima tarea de retratar monstruos es más variada que la horrible monotonía de reiterar los trazos conocidos, sabidísimos, de Felipe IV, o la falsa grandeza del conde-duque, también modelo frecuente. En verdad, estos dos son también enanos y bufones, con el oficio, no de hacer reír, sino de dejar, por días, que se cuartee y se deshaga la grandeza de España. Los enanos más lamentables y trágicos.



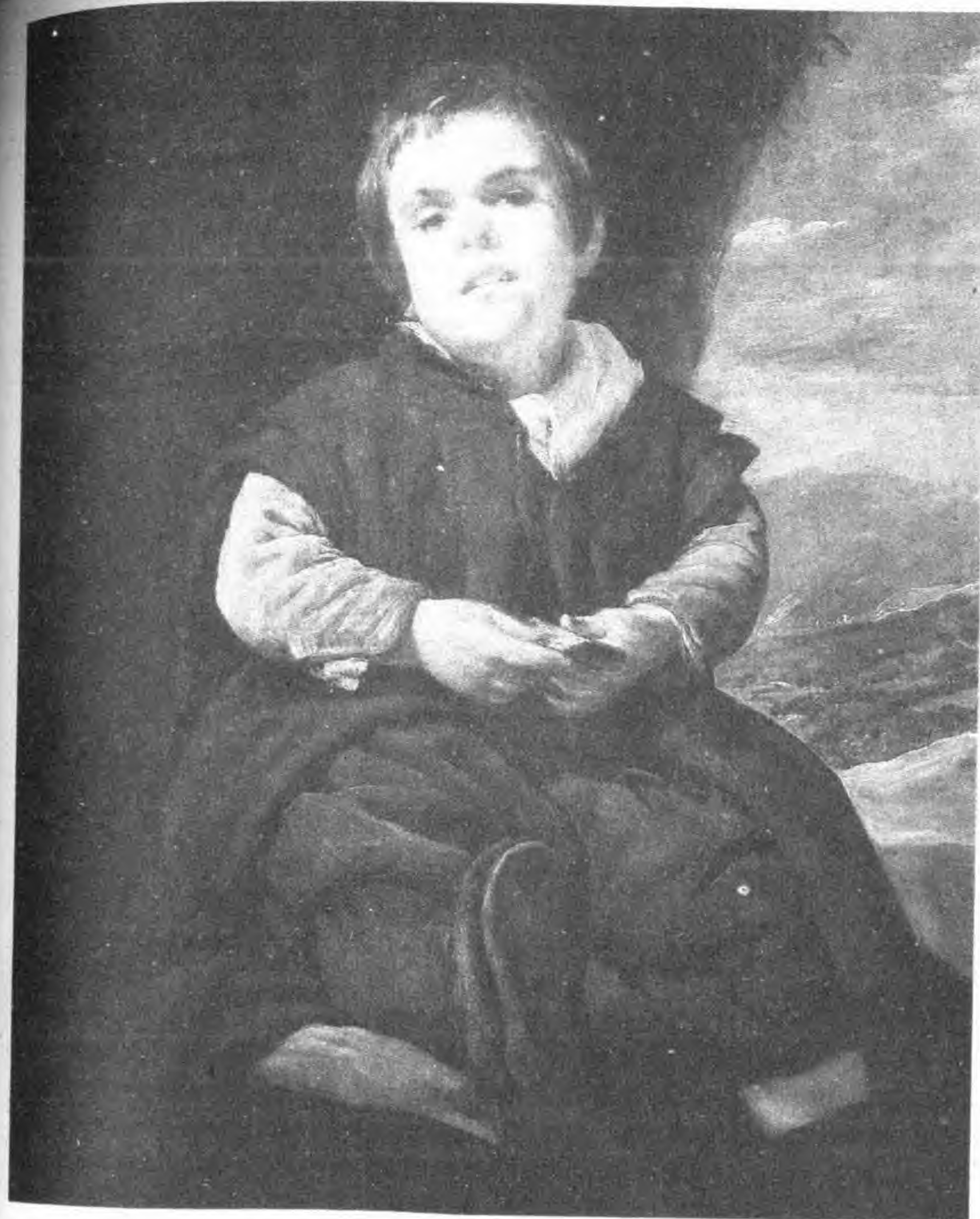
Velázquez retrató al gran escultor sevillano Martínez Montañés trabajando en la cabeza real que había de ser remitida a Milán para ser reproducida por Tacca. Museo del Prado, Madrid.

No hay duda de que en el espíritu selectivo de Velázquez, no por objetivo menos estimador de la belleza, causarían impacto determinadas y muy brillantes personalidades que visitaron Madrid por entonces. Era una la guapa duquesa de Chevreuse,



El bobo de Coria, *llamado en realidad don Juan Calabazas. Museo del Prado, Madrid.*

de la que pintó un retrato, extraviado desde antiguo, por gran desgracia. En honor de la bella se había celebrado una cacería de jabalíes en el lugar de El Hoyo, en El Pardo, por el sistema de ojearlos, hacerlos entrar por un pasadizo de tela y que desembocasen hasta cierta plaza artificial, donde era casi juego de niños dar muerte a las piezas. Fue ello motivo de una pintura, extremadamente grata, de don Diego, hoy conservada —no sin excesivas restauraciones— en la National Gallery, de Londres.



El niño de Vallecas, *bufón del príncipe Baltasar Carlos. Se llamaba Francisco Lezcano y era vizcaíno. Museo del Prado, Madrid.*

Pintura grata, muy sobre todo, por la gentil concurrencia civil del primer término, a la que el artista desvía con toda su mucha autoridad, el interés del espectador, robándolo de la ya molesta mecánica de la caza, el cansado deporte y la única actividad del rey de España e Indias. Y otras fiestas hubo para halagar y seducir a otro notorio visitante de Madrid por el mismísimo tiempo, y era él Francisco I de Este, duque de Módena, a quien a toda costa se quería tener contento y fiel a la política internacional espa-



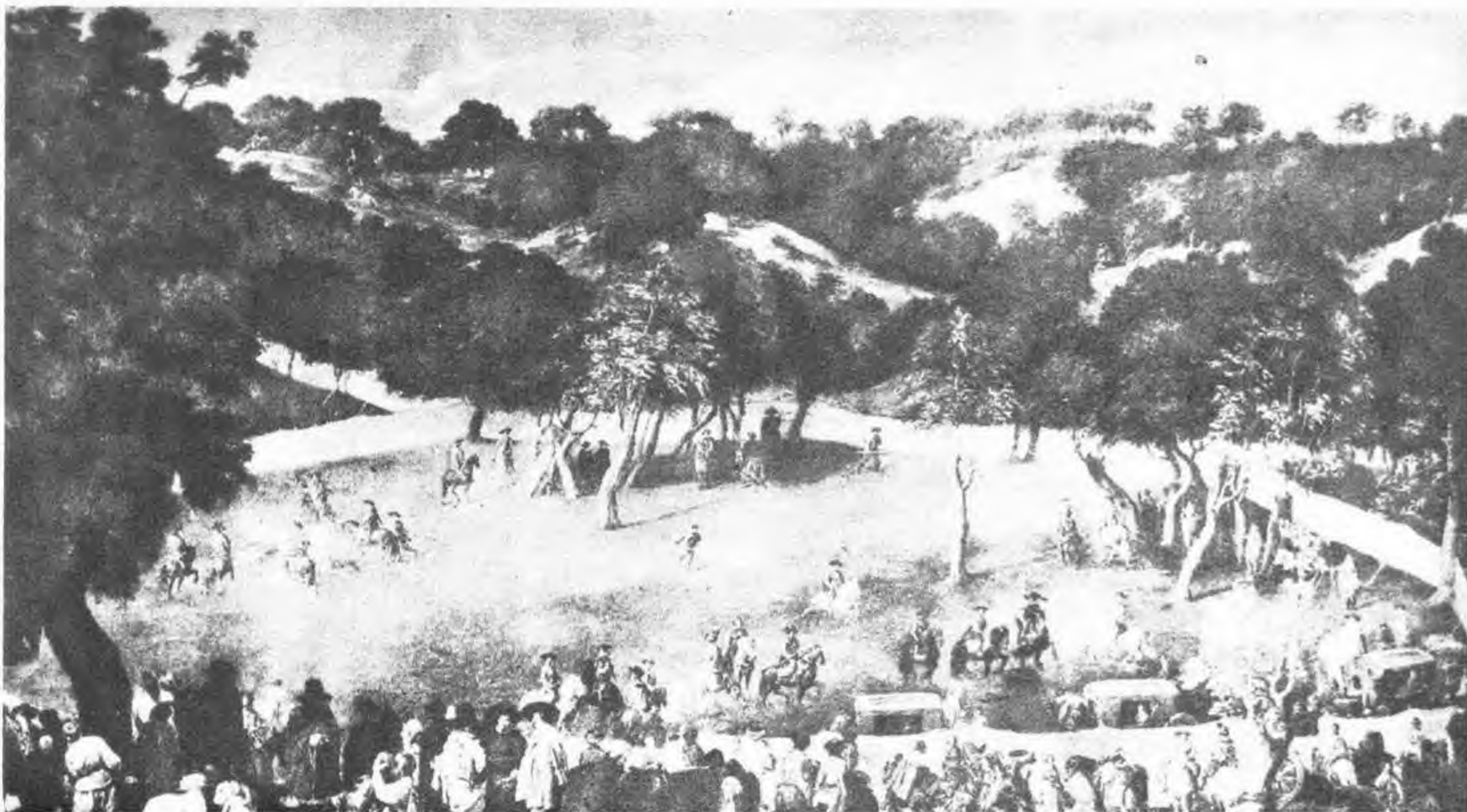
Retrato del bufón llamado don Juan de Austria. Aunque se desconoce por qué este personaje recibía nombre tan ilustre, acaso los efectos militares visibles en el cuadro sean indicios de alguna imitación vaga del hijo natural del emperador.

ñola. Era el duque de Módena muy gentil caballero, y puede ser que el de mejor planta masculina que posara ante Velázquez. Hubo entendimiento mudo entre el italiano y el español, teniendo por consecuencia un gallardísimo retrato, que obviamente agradaría más al de Módena que las excesivas y descaradas mercedes —entre ellas, el Toisón de Oro y el título, raro, estrafalario y superdecorativo, de Generalísimo de los Dos Océanos— que le decretara Felipe, en desesperado intento de tenerle a su lado. Palomino refiere la cordialidad entre pintor y duque, asegurando que éste «honró mucho... a Diego Velázquez, celebrando su raro

El bufón Cristóbal de Castañeda y Pernia, llamado Barbarroja, era, al parecer, un pícaro al que Velázquez retrató vestido de turco. Consta que este personaje fue emisario del cardenal-infante y una especie de torero bufón.



ingenio; y habiéndole retratado muy a su voluntad, le premió liberalísimamente, en especial con una cadena de oro riquísima, que solía ponerse Velázquez algunas veces al cuello, como era costumbre en los días festivos de palacio». Razón tenía Francisco para quedar contento, porque el retrato, ahora en la Galería de Módena, es rico de color, muy principesco de porte, muy prestante, aun sin acusar altivez. Volvió a su país el duque, tardó pocos años en ingresar en las filas hostiles a España, y nada quedó de aquel fantástico generalisimato de los océanos. Sólo quedó lo que tenía que quedar: el retrato por Diego Velázquez.



Y, cercano en fecha, otro retrato que nos importa mayormente. El de sí mismo, el *Autorretrato*, del Museo de Valencia. No es el primero del artista, pero sí, con el ulterior inserto en *Las Meninas*, el que mejor idea trae del talante más característico del artista no joven ni viejo —no llegó a serlo— sino centrado en aquella su larga madurez, la que andamos desgranando. Este cuadro no ha llegado a nuestros días bien tratado, sino más exactamente mal, y aun con algunos repintes, nada de lo cual importa para el propósito de establecer conocimiento con el autorretratado. Es ahora cuando le conocemos. ¿Cómo es?

Es sereno, severo, dueño de sí, imperturbable, fácil aunque no desee serlo, aunque se esfuerce por no serlo. Sencillo, enemigo de la complicación. Muy recogido en sí mismo, muy proyectado en su interior. Boca cerrada, más cerrada todavía por el negro mostacho, serán raras las frases que se le atribuyan, porque procura no pronunciar sino las indispensables. Se adivina la solidez de todas sus ideas, sin pretensión de hacerlas compartir a nadie. Moreno, meridional, andaluz, sevillano, no habría inconveniente en creerle de ascendencia mora, aunque se ofendiera, y es seguro que no se ofendería. Pero a esa morería se añade, en determinada ráfaga del mirar, una constancia nostálgica de algo que se le ha perdido, como algo se pierde a todos los portugueses, y Velázquez lo es en alguna proporción. Por lo demás, sabe y conoce. Sabe mucho y conoce mucho, pero tendrá como vergüenza de estar constantemente en exhibición de sus conocimientos. Por supuesto que tiene conciencia de hasta dónde ha llegado y de hasta dónde puede llegar, pero no se jacta de nada. Actúa y calla, pinta y calla, asiste a todo, contempla el creciente desbarajuste de las Españas, y calla.

En realidad, al darnos sus pinturas, esconde todo cuanto puede de la personalidad propia. Todo él es reserva y silencio, a muchos años luz de la exuberancia de dichos, burlas y burletas, clamores y gritos de un Goya. Está dicho: impenetrable.

A veces tan impenetrable cual para desalentar. El último cuadro de gran composición, en el decenio 1630-1640, este *San Antonio Abad visitando a San Pablo Ermitaño*, del Prado, con fragmentos de pintura muy avanzada de técnica y de gama muy sutil, ¿cómo es de invención tan extrañamente arcaica, en algún momento declaradamente medieval? Es obra tan antológica de influjos ajenos y varios, tan poco convencida, tan italiana de entre

◄ La Tela Real o cacería en el Pardo *reproduce una cacería celebrada en honor de la marquesa de Chevreuse. National Gallery, Londres.*



los siglos XV y XVI, que si no mostrara clarísimamente la mano maestra de Velázquez, ni siquiera se entendería española ni madrileña, pintada cual fue para una de las ermitas del Buen Retiro. Su cuadro más difícil y más turbador. Posiblemente, el que mayores esfuerzos le ha costado pintar. Entre lo ingenuo y lo sabio y lo maravilloso y casi lo vulgar, Velázquez salva aquí su compromiso. Pero no nos dirá cómo, ni cuánto le ha costado pintar este cuadro de devoción.

Decenio de 1640

Atención a una fecha, constituida por un año: 1640.

Es la fecha larga y triste en que revienta la ruina de España por todos sus costados. El 4 que acaba de sustituir al 3 en la cuenta de los años va a ser fatídico, y barrerá mucho de lo que nos era familiar. Y ello, en más de un aspecto. El 30 de mayo muere en Amberes Peter Paul Rubens, el gran señor del barroco, el pintor ilustre que se acercó a Velázquez con la mano abierta y el afable y pertinente consejo. Pérdida grande, a fe mía, y que no dejará de deplorar nuestro artista.

El día del Corpus, 7 de junio, alzan sus hoces en Barcelona los segadores, dan muerte al virrey y comienza la pesadilla de la rebelión catalana. El 1 de diciembre un pistoletazo disparado por Pinto Ribeiro en Lisboa da la señal para la secesión que acaudilla Juan IV, duque de Braganza. Todo lo cual no era sino el comienzo plural de una lenta sangría en que se iba a derramar, ahora sin gloria, mas sí con pena, la autoridad de la triste España. Hasta aquí la torpeza de los pésimos gobernantes, hasta aquí la mala administración, y la holganza organizada, y el perder el tiempo en cacerías y naderías. Los años cuarenta empiezan de malísimo talante. Y de ese año 1640 no hay otras noticias referibles a Velázquez sino una orden de pago, tendente a corregir el desastrosísimo desorden administrativo, y el puesto que le correspondió en la Plaza Mayor para presenciar la corrida de toros del día de San Isidro. Cuadros atribuibles a este año, ninguno.

Hubo como una vacación, como una percepción prologal y un recogimiento para anteceder a la ruptura de España por sus cuatro costados. Al oeste, Portugal; al norte, el Rosellón; al este, Cataluña, y al sur, Andalucía, donde se sublevaría el duque de Medina Sidonia para no ser menos que nadie.

◀ *Retrato del duque de Módena, Galería Estence, Módena.*

Los primeros cuadros de Diego Velázquez en el decenio que ahora empieza son más bien pesimistas. *Esopo y Menipo*, arbitrarios temas elegidos para adornar la Torre de la Parada, nada tienen que hacer en este refugio y albergue de cazadores. Realmente, no pasan de extraño capricho los nombres y personalidades atribuidos a este par de tunantes, que nadie, de ignorar la supuesta filiación, sería capaz de confundir con ningún personaje de la antigüedad clásica. Ni, naturalmente, trató Diego Velázquez de engañar a nadie acerca de semejante filiación. Lo que hacía, en una etapa indudablemente pesimista, era volver a aquella su afición juvenil para con los tipos astrosos, populares y ca-

Al lado, San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño *(Museo del Prado, Madrid). Este cuadro posee una extraña iconografía dentro de la obra velázqueña al presentar varios momentos consecutivos dentro de una misma composición. En él puede observarse la influencia del grabado de Durero sobre el mismo tema (abajo), que Velázquez sin duda conocía.*

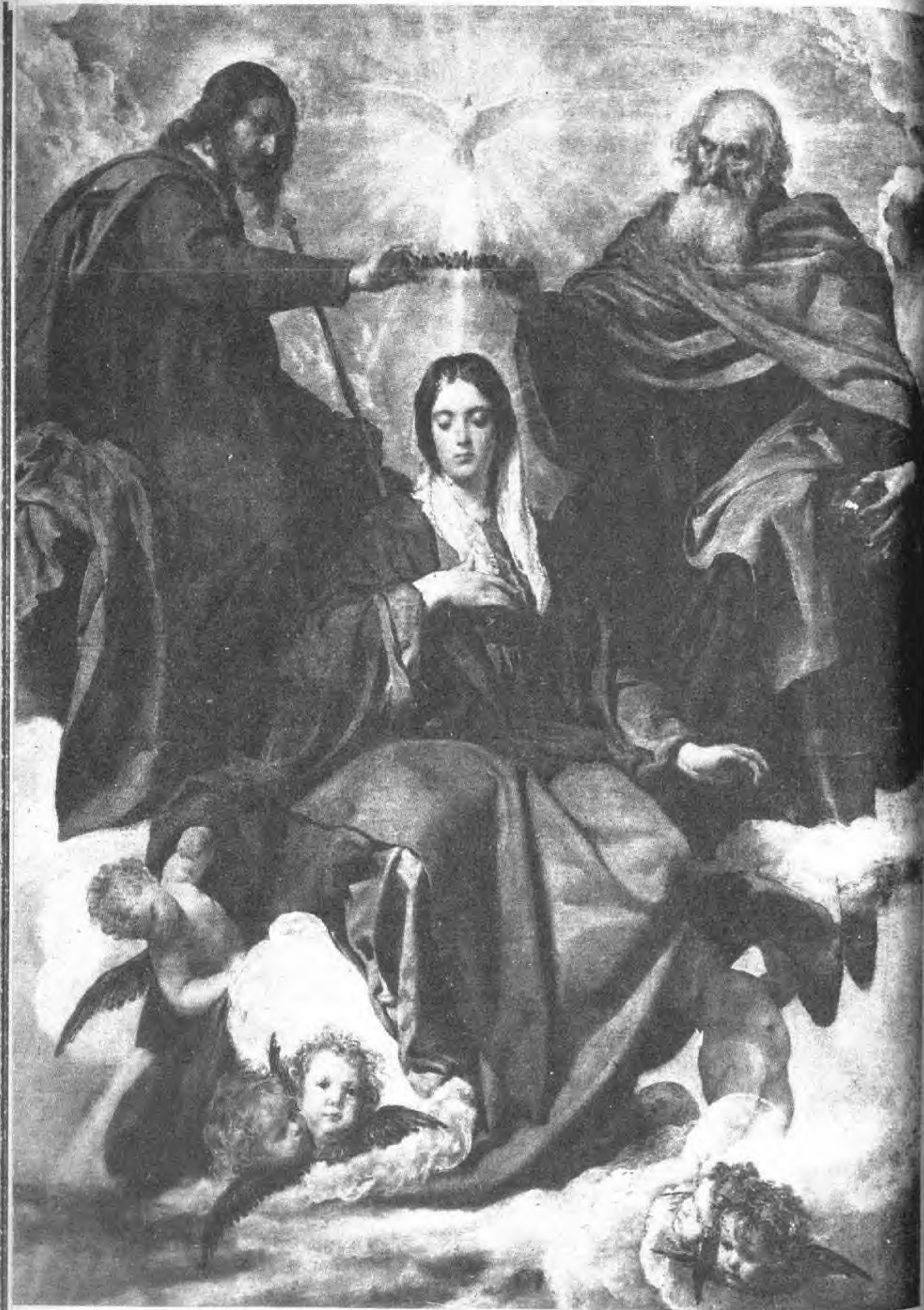






Detalles de las cabezas de Esopo y Menipo. Se ignora la razón de que estas arbitrarias versiones del fabulista y del filósofo griego fueran pintadas con destino a la Torre de la Parada. Velázquez ha convertido a ambos helenos ilustres en pícaros desarrapados del hampa madrileña, también con desconocida intención. Museo del Prado, Madrid.

Este Marte, pintado como los anteriores para la Torre de la Parada, no parece tener un expreso propósito de iconografía mitológica, ya que más bien se trata de la efigie de un bigardo de extraña apostura. Museo del Prado, Madrid.



Coronación de la Virgen, *Museo del Prado, Madrid.*

llejeros, representantes de una picaresca que, incipiente en los años sevillanos, ahora era plaga de la nación, y casi estamento característico de su estratificación social. Porque en veinte años no se habían multiplicado, seguramente, los cerrajeros, los carpinteros o los cirujanos, pero sí los pícaros. Diego Velázquez, que en apariencia no frecuenta otros ambientes que los selectos, sabe, sin embargo, dónde captar tipos tan impagables como su Menipo. ¡Qué pícaro, qué picarón y picaronazo! Este rasposo viejo, de nunca afeitado, embozado en la gran pañosa, el sombrerote bien calado, los ojillos chispeantes de vino, traza la suya de sileno matritense y hampón, es todo un hallazgo para coordinar directamente —y no puede haber duda de que así lo pensara el artista— con aquel *Aguador de Sevilla* de los años tempranos. Pero el Corzo era un honrado trabajador de la calle, mientras que el supuesto Menipo no es sino un viejo granujón.

Y aún, un tercer bergante para unirse a los anteriores, y pintado por los mismos años. El mal llamado *Marte*, que no es tal dios, sino un bigardón desnudo, bigotudo, mal cubierto con unos trapos, pero tocado con un casco que quiere ser antiguo, mientras otros arreos militares quedan por el suelo. Tan Marte éste como Esopo o Menipo los anteriores. Un gran zángano medio disfrazado, y no otra cosa. No otra cosa. Porque, si ha sido utilizado este cuadro magnífico para razonar la supuesta actitud de burla de Velázquez para con la mitología clásica, y ello de modo arbitrario y tendencioso, ¿no sería más verosímil que, caso de existir alguna burla, la hubiera contra los militares españoles de la época que por estas calendas de 1642 no cosechaban sino derrotas? Mas, si lo sugiero, confieso que no acabo de creerlo. Es cuadro extraño, sin duda, y por extraño, de difícil clave, y resultará muy posible que no tenga ninguna. Capricho, estudio de desnudo de algún holgazán, y ocurrencia acaso sin respaldo mental. Un importante y libérrimo cuadro. No es necesario bucear más en lo que no es seguro que contenga trasfondo. Desde luego, no el que pudiera referirse al dios clásico de las guerras, victorias y derrotas.

De por el mismo tiempo, el que, en razón de ser el postrer cuadro religioso de Velázquez, es merecedor de algún comentario. *La coronación de la Virgen*, pintado para el Oratorio del cuarto de la Reina, en el Alcázar, y obra de 1641-42, es la pieza a que me refiero. Es pintura hermosa, diestra en sus acordes rojos y azules, tonalizados con suma destreza, y noble, gallarda y morena —andaluza— la prestancia de la joven María. Notabilísimo cuadro para haber sido de otro, e incluso siéndolo de Velázquez,

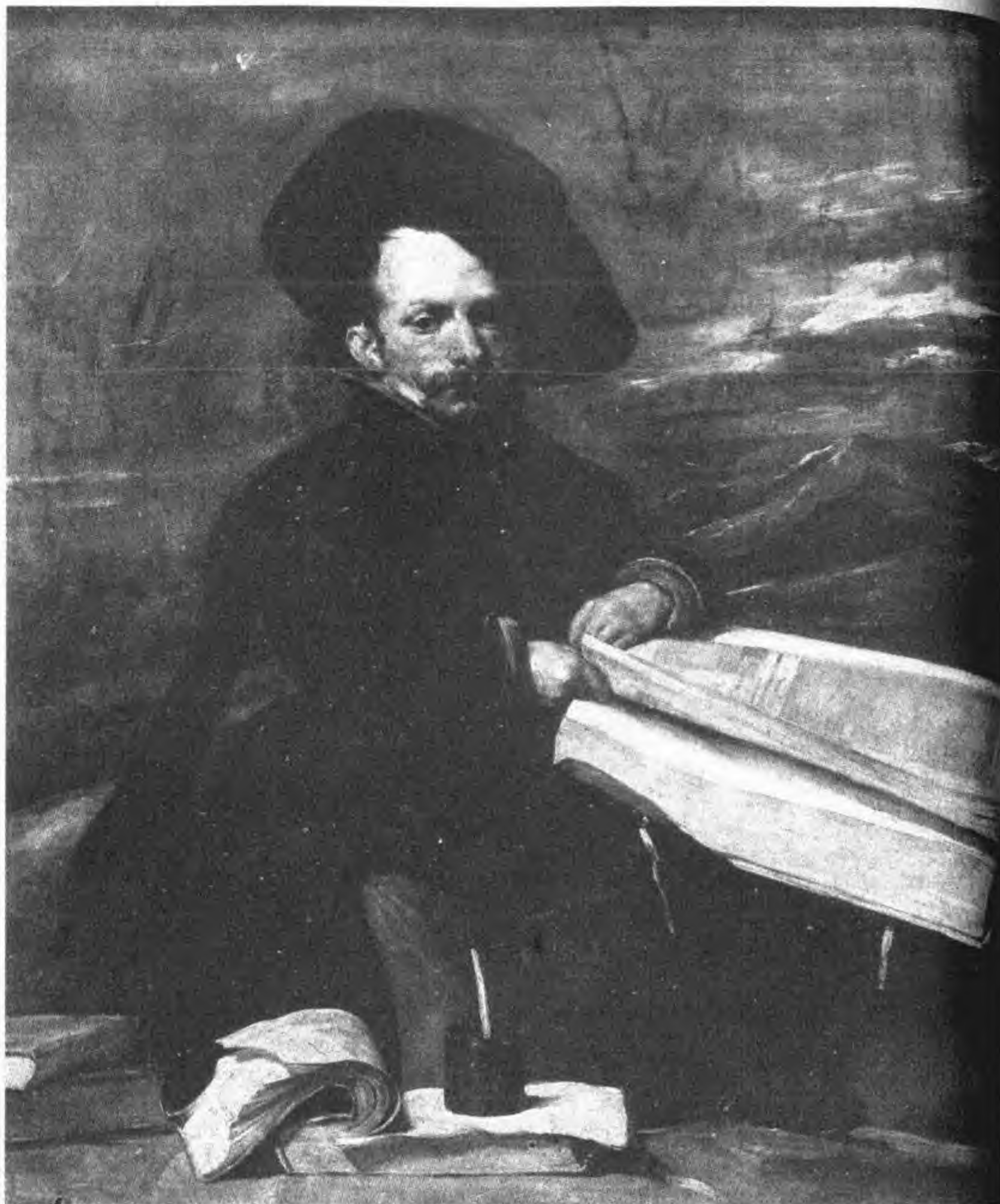


cierto. Pero, cual acontece a menudo en su pintura religiosa, un algo y un mucho de escasa convicción. Si para el antes comentado cuadro de *Los ermitaños* hubo de recurrir a Patinir y a Durero, en este caso dirige sus consultas al mismo Durero y, sobre todo, a Domenico Greco. Y Greco y Durero dan sus consejos mudos, y el cuadro sale adelante, como no podía menos de salir. Pero, al igual que en otros casos de este temario, adivinamos el esfuerzo del fácil Velázquez para someterse a idealizaciones, de las que gusta tan poco o tan nada, y que se le vuelven difíciles. Y era de ver, a la sazón, cuantísimos de sus colegas había especializados y doctorados en éxtasis, arrobos, ascensiones y otras situaciones supranaturales. Triunfar en el empeño no sería sino cuestión de aprendizaje, de fórmula y de costumbre. No ha seguido esa carrera Diego Velázquez, y ha debido padecer cada vez que recibía un encargo semejante. Fueron pocos, por fortuna, y este de *La coronación*, el postrero. Por fortuna, pues sus aficiones no eran éstas.

Ayuda de cámara del rey

Sin más noticias importantes de 1642, el año siguiente comienza con dos de primerísima categoría. El 6 de enero de 1643, Velázquez es nombrado ayuda de cámara de Su Majestad, cargo codiciadísimo por cualquier español del momento, ya que significa todo el favor real. Y ocho días más tarde, la noticia anhelada desde hacía muchísimo tiempo por esos mismos españoles, desde los más altos hasta los más infelices: acabaron el ministerio y la privanza de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, y si las circunstancias no fueran tan graves, habría razón para fiestas y regocijos públicos. Al arrogante ignorantón ha sucedido en el parecer privado del rey una monja, sor María de Agreda, de la que la creciente alucinación milagrera espera prodigios. Lo que deseamos saber nosotros es la opinión de Velázquez ante la caída del que fue su protector y le franqueó la entrada a palacio. No la sabremos, ni a él alcanza ninguna salpicadura en el resbalón del conde-duque. Por el contrario, continúa recibiendo muestras del real aprecio, y desde junio del mismo año tendrá que ocuparse en la superintendencia de obras. Con

◀ *Durante la estancia de Felipe IV en Fraga (Huesca), en junio de 1644, Velázquez hizo de él este retrato, tal vez el mejor de cuantos pintara del rey. Col. Frick, Nueva York.*



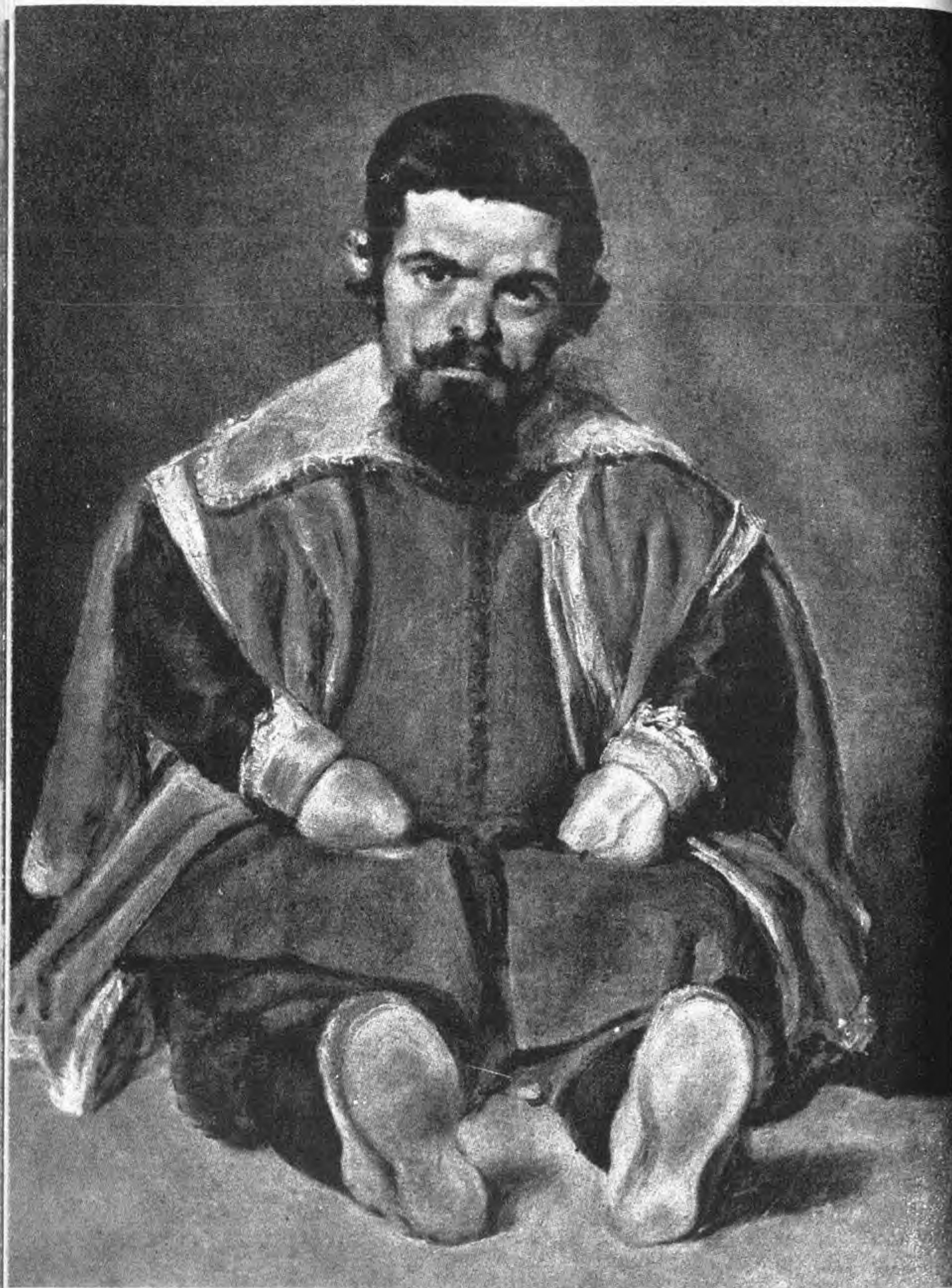


todo ello, está pintando muy poco. Los asuntos de España marchan tan rematadamente mal que sin duda embargan y traspasan a los españoles conscientes.

Hasta al mismísimo rey, lo que ya es difícil. En junio de 1644 se dirige Felipe IV hacia Lérida, en manos francesas, y marcha decidido a realizar toda especie de proezas. Le acompaña Diego Velázquez, entre los muchos palatinos del séquito, y es en Fraga donde decide el monarca que le retrate su pintor. Será casi por enésima vez, pero lo cierto es que se trata de una vez excepcional. Felipe, habitualmente vestido muy parcamente, con ropilla oscura, se engalanó de rojo y plata, el sombrero en una mano y el bastón de general en la otra. Es retrato de inolvidable seducción colorista, lujoso y espléndido, cuadro de los magistrales de Velázquez, y lo es, principalísimo, en la selecta Colección Frick, de Nueva York, que tantas otras piezas maestras posee. Y magistral fue considerado en su primera exposición pública, el 10 de agosto de 1644, en la iglesia de San Martín, de Madrid, donde la colonia catalana y aragonesa festejó la recuperación de la plaza de Lérida.

Que Velázquez retratara a Felipe en Fraga se entiende bien, por lo desusado de la actitud del rey. Pero se comprende menos que en la misma ocasión hiciera el retrato del enano don Diego de Acedo, apodado *El Primo*. El cual enano no tenía por oficio hacer reír, sino el mucho más solemne de oficiar en la Secretaría de Cámara y Estampilla del Rey, al que acompañaba en sus desplazamientos. Enano, pues, pero enano de no pequeñas responsabilidades burocráticas, a la vez que muy letrado y muy serio. Su magnífico retrato, pintado, como dije, en la jornada de Fraga, trae la figura del contrahecho examinando un libro —de actas, o acuerdos, o cuentas, o lo que fuere— casi tan grande como él. Y el recado de escribir que queda en el suelo es un noble ejemplo de lo que pudiéramos llamar bodegón literario. Muy cercano en fecha, y de dimensiones casi idénticas, el retrato de otro enano, don Sebastián de Morra, bien que no proceda de los días de Fraga. Este tremendo monstruito, de ceñuda y profunda mirada, muy vistosamente ataviado de rojo, da fin a la serie de enanos y bufones. El —o *El Primo*— debió ser causa de un increíble drama pasional. El que fuera, de ambos, mantenía relaciones adúlteras con la esposa de un aposentador de Palacio, Marcos de En-

◀ *Retrato de don Diego de Acedo,* el Primo, *uno de los enanos de la corte de Felipe IV y fragmento de los libros y el recado de escribir. Museo del Prado, Madrid.*



Retrato del enano Sebastián de Horra, que fue sucesivamente bufón del cardenal-infante y del príncipe Baltasar Carlos. Museo del Prado, Madrid.

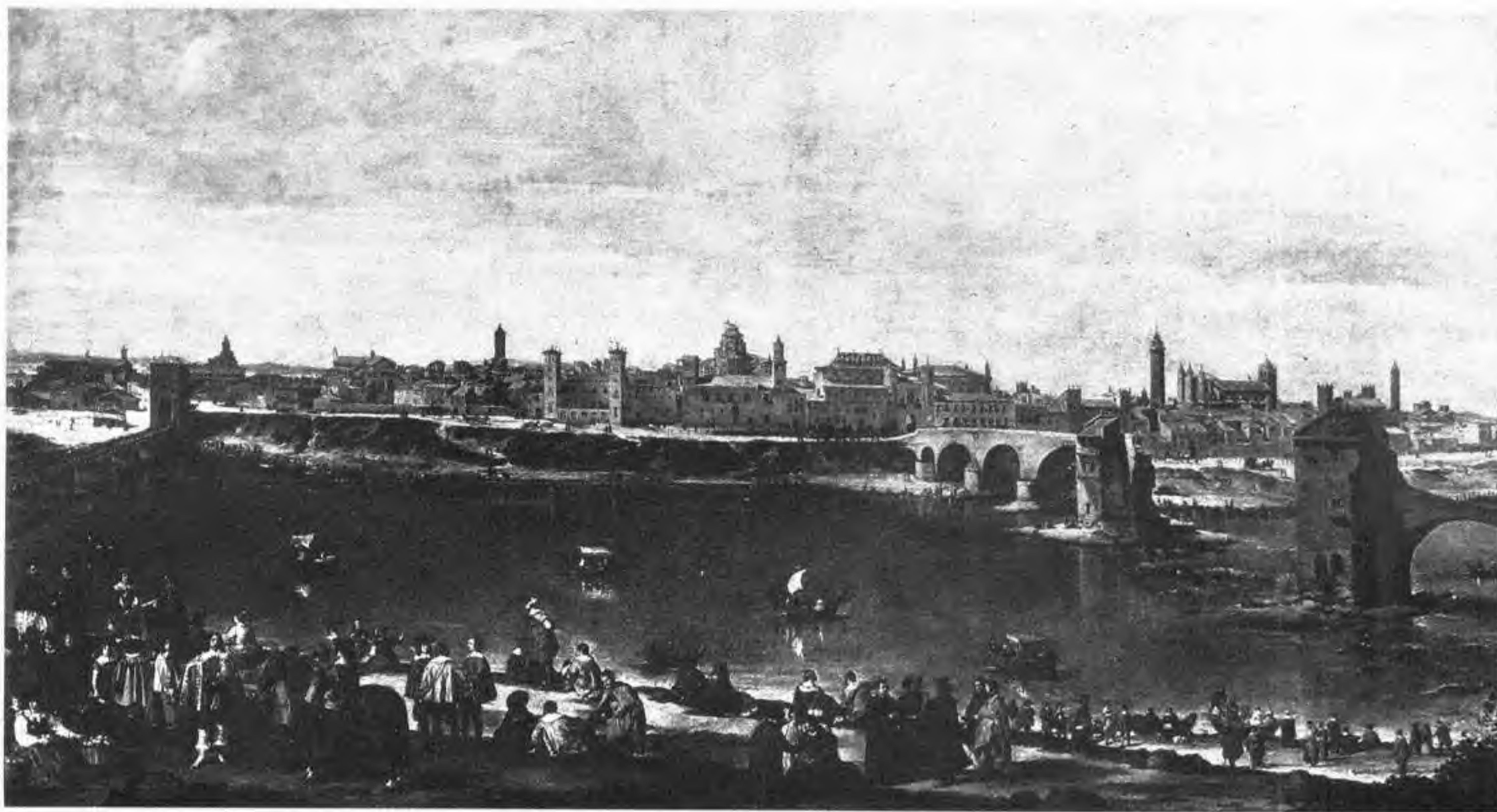
cinillas, que apuñaló a la infiel. El burlador enano no tuvo novedad. Y así marchaba la insensata vida del Madrid de aquellos días.

Mala noticia del 6 de octubre de 1644. Ha muerto la reina. Isabel de Borbón, francesa, bonita, sonrosada, enemiga del conde-duque, madre del guapo Baltasar Carlos, ha dejado la vida, y es ahora cuando lamentamos la escasez de veces que posó ante Diego Velázquez, en contraste con la amplia iconografía que dejará su sucesora, fea y antipática, en el trono y el tálamo.

Peor noticia para Velázquez la del 27 de noviembre del mismo año de 1644. Es enterrado, en la iglesia de San Miguel, de Sevilla, Francisco Pacheco. Contaba ochenta años, y desde hacía veintiséis cifraba y resumía todos los orgullos, no en su obra —que comprendería mediana—, sino en la del discípulo y yerno Diego, elevado a tan inalcanzables alturas. Honra de la que estaba celosísimo, y que defendía contra quien fuere: «Y porque es mayor la honra de maestro que la de suegro, ha sido justo estorbar el atrevimiento de alguno que se quiere atribuir esta gloria, quitándome la corona de mis postreros años.» Pero cuando se publican estas palabras, en 1649, cinco años después de la muerte del buen viejo, no es de creer que Francisco de Herrera el Viejo, el aludido, las recoja. Ahora, que descanse en paz Francisco Pacheco, el Benemérito.

Y adelantaremos otra tercera mala nueva, igualmente mortal. El 9 de octubre de 1646 fallece en Zaragoza el príncipe Baltasar Carlos, días antes de cumplir los diecisiete años. Si alguna confianza quedaba en los destinos futuros de España, iba vinculada a la listeza de este majo muchacho, despierto y buen mozo. Varias veces lo había retratado Diego Velázquez desde que era niño pequeño, pero la más simpática efigie del príncipe, ya en el año de su muerte, se debe a Juan Bautista Martínez del Mazo, el pintor a su servicio. Y al propio Mazo había encomendado el malogrado Príncipe la *Vista de Zaragoza*, cuadro firmado en 1647 por el ilustre yerno de Velázquez, pese a la cual signatura se han pronunciado infinitos errores en torno a este cuadro de primer orden. Decíase unas veces que las figuras eran de Velázquez y el paisaje urbano, de Mazo; luego, que éste era el autor del aditamento humano y que el caserío se debía al suegro. Pues, con tanta duda, ¿por qué no atribuir todo el cuadro a Juan Bautista Martínez del Mazo, que es quien recibió el encargo y lo firmó?

En las dos páginas siguientes retratos del príncipe Baltasar Carlos, obra de J. B. Martínez del Mazo, y de Juan Francisco de Pimentel, conde de Benavente, obra de Velázquez. Museo del Prado, Madrid. ▶



Vista de Zaragoza, por *Mazo*, con probable intervención de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

Respuesta: porque es bonísima pintura, y ello, sin pararse a mirar si Mazo era pintor bueno, bonísimo, como efectivamente era. Parece como si, en Mazo, la relación de calidad, respecto de Velázquez, hubiera forzosamente de ser la misma de Pacheco. Ya hemos visto que no, y sin más instancias queda suprimida la *Vista de Zaragoza* del haber de Diego Velázquez, que no precisa de glorias ajenas para afirmar la propia y grandísima.

En ella estaba viviendo nuestro artista, que aún en 22 de enero de 1647 agregaría otro cargo, el de veedor de las obras que se llevaban a efecto en la pieza ochavada del alcázar. En 2 de marzo, para que no descanse, contador de las mismas obras. Todos estos cargos palatinos, unos de asistencia teórica, otros de trabajo bien efectivo, robaban horas de trabajo al pintor, y así es como su producción de los años que median entre la jornada de Fraga y la segunda ida a Italia es más bien corta. Compónese exclusivamente de retratos, dos de ellos femeninos. El uno, el de la niña desconocida, seguramente de la familia del artista, que ha ido a parar a la colección de la Hispanic Society, de Nueva York. El otro, soberanamente bello, es la desconocida, también, *Dama del abanico*, la joya de la Colección Wallace, de Londres. ¿Desconocida, exactamente? La tradición, tantas veces sabia, asegura que esa dama es Francisca, la hija del artista y esposa de Juan Bautista del Mazo. Mujer madura, bella, intrínsecamente noble, ataviada con riqueza medida y comedida, a tono con la gravedad de sus grandes y muy hermosos ojos negros. Dos aditamentos muy típicos de señora española burguesa, el rosario y el abanico, riman a maravilla con el velo negro de seda. Ida a misa o venida de ella, Francisca Velázquez de Mazo, o quien buenamente pueda ser, la dama del abanico es, acaso, la más gallarda figura femenina del siglo XVII madrileño, y uno de los retratos que el maestro pintara con mayor entrega. Sí, perfectamente verosímil la identificación tradicional, acorde con los más o menos treinta años que a la sazón contaría Francisca.

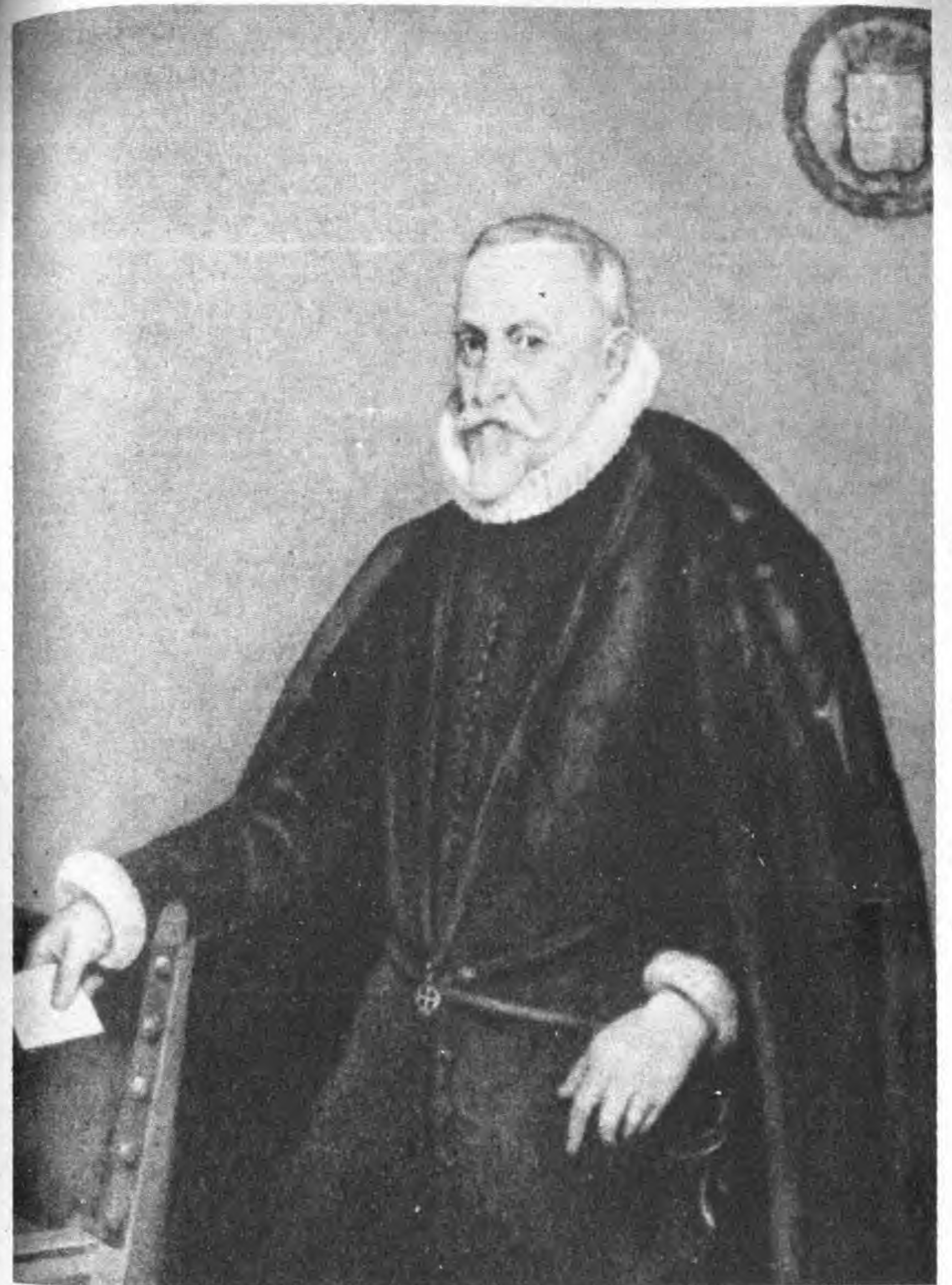
Los retratos masculinos de por 1648 y 1649, como el del *Caballero Santiaguista* en el Museo de Dresde, o el de un no identificado anciano, en la Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano, son imágenes de caballeros tristes, apagados, introvertidos, resueltos sus retratos con pinceladas sumarias y decisivas. Otros dos retratos del periodo merecen mayor estima. Uno es el de don *Juan Francisco Pimentel*, X conde de Benavente, en el Prado: cuadro rico de color, por la armadura y la banda del anciano aristócrata se tiene, con razón, por uno de los cuadros de Velázquez en que es más patente el recuerdo de Tiziano. Contra-



La dama del abanico, *seguramente Francisca Velázquez, esposa de Mazo (conjunto y detalle). Col. Wallace, Londres.*

Don Manuel de Moura, *magnífico retrato para el que Velázquez ha elegido una gran severidad cromática. Col. Príncipe Pío de Saboya, Madrid.*





riamente, el retrato de don *Manuel de Moura*, II marqués de Castel-Rodrigo, en la Colección del príncipe Pío de Saboya, en Madrid, hace uso muchísimo más parco del color, convirtiéndose la figura en una pirámide de negros que culmina la aguda cabeza del viejo. Las manos resultan poco o nada velazqueñas.

En estos menesteres y aquellas obligaciones pasa su tiempo Diego Velázquez hasta el segundo viaje a Italia.



Vista de la catedral de Granada, *testimonio de la breve estancia de Velázquez en la capital andaluza, camino de Italia. Museo del Prado, Madrid.*

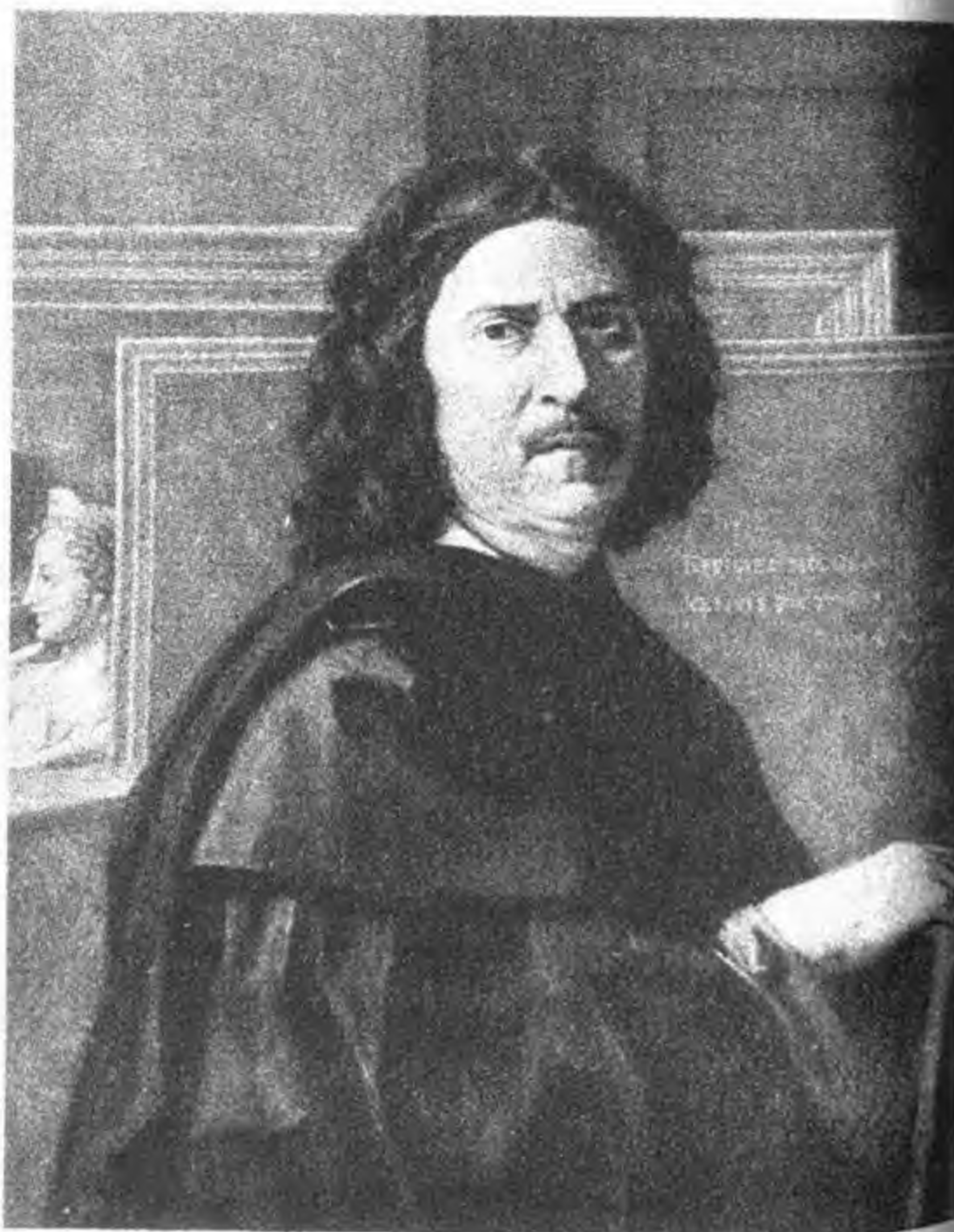
5. Segundo viaje a Italia

¿Desde cuándo soñaba con un segundo viaje a Italia? Casi pudiera decirse que desde 1631, desde que volvió de aquella encantada península, múltiple capital de las artes. Mas convenía tener calma y no apresurar la expresión del deseo, sino irlo insertando lentamente, y con motivos bien organizados, en el pensamiento del rey y señor. Acuerdo para este viaje nacería de las nuevas ocupaciones palatinas del artista, muy seguramente, y ya en condiciones muy diferentes de las de veinte años atrás. En 1629 iba con la ilusión de contrastar, cerciorarse, aprender lo que le faltara en su repertorio, ya se vio que el desnudo clásico; ahora, ya maestro máximo de la pintura, lleva entre manos misiones oficiales, como las de adquirir obras de arte, estudiar el funcionamiento de las academias de Bellas Artes y pintar el retrato de Su Santidad. Y será algo como artista-embajador, igual que su ilustre amigo Peter Paul Rubens. Para mayor sencillez, se agregará a la comitiva del duque de Nájera, del marqués de Bedmar y del conde de Figueroa, que van a Trento a recoger a la segunda esposa de Felipe IV, la fea, tonta y antipática Mariana de Austria, caricatura de Isabel de Borbón. El 16 de noviembre de 1648 salió de Madrid la embajada y, poco después, Velázquez. El puerto de salida era el de Málaga, donde se armaron grandes tramoyas para la recepción, de las que se sustraería nuestro hombre por días para marchar a Granada y conocerla; testimonio, el bello y fácil dibujo de la cabecera de su catedral, en la Biblioteca Nacional. Y el 21 de enero de 1649 los barcos enfilaron hacia Génova. Allí desembarcaba Diego Velázquez el 11 de febrero.

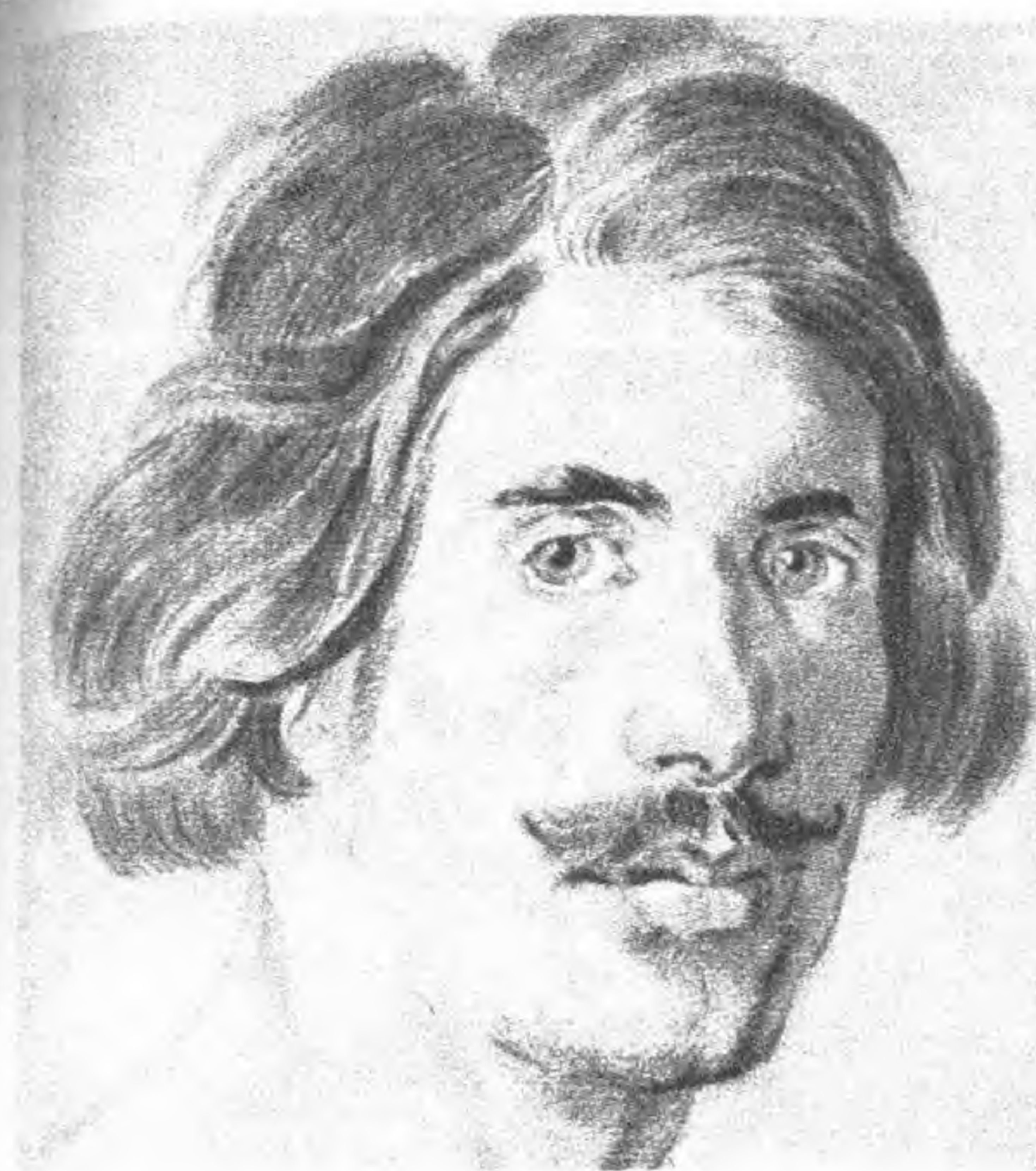
Interesa dar ya la importante noticia. Velázquez, que hacía veinte años había marchado solo a Italia, llevaba ahora consigo, en calidad de ayudante, servidor y secretario, a un personaje que ya por espacio de lustros estaba a su lado: un mulato sevillano, de nombre Juan de Pareja, el que además de criado y ayudante —no esclavo, cual se ha venido repitiendo— también se encariñó con el arte de la pintura, en el que obró muy apreciables co-

El cardenal Barberini, a quien Velázquez conoció en Roma.





Autorretrato de Nicolás Poussin, una de las grandes figuras de la pintura barroca francesa, con quien Velázquez coincidió en Roma en 1650. Museo del Louvre, París.



Autorretrato de Lorenzo Bernini, el fabuloso estatuario y arquitecto, artífice de buena parte de la Roma barroca.

sas, por cierto que nada velazqueñas, sino extremadamente eclécticas. Es figura muy simpática la de este mulato de cabello ensortijado, y pronto se sabrá en qué medida contribuyó a la gloria de su patrón.

Amo y criado han llegado, decimos, a Génova. De aquí pasan a Milán, luego a Padua, y, el 21 de abril, a Venecia, donde, asistido Velázquez por el embajador español, marqués de la Fuente, comienza sus adquisiciones de pinturas de Veronés y Tintoretto. Seguidamente a Bolonia, Módena —aquí, encuentro con su ducal modelo de 1638—, Parma, Florencia y, finalmente, Roma.

Pero esta vez, tan sólo de paso, porque le importa continuar hasta Nápoles. Adquiere allí buen número de esculturas y abraza al buen Ribera, al que sólo quedan tres años de vida. Nuevamente a Roma, la ciudad de Italia donde más a su placer se halla. En ella permanecerá más de un año, muy bien relacionado con los cardenales Astali Pamphili y Barberini, con los pintores Poussin y Pietro da Cortona, con los escultores Algardi y Bernini. Festejado, admirado, respetado por todos. Serían impagables modelos de conversación los coloquios que sostuviera con Nicolás Poussin o con el caballero Bernini, pues los tres grandes del sexcentismo, personalidades tan diversas, genios tan dispares,

por fuerza tenían que discrepar en mil puntos y quedar acordes en otros mil más. Porque Velázquez, seguro de sí mismo, asegurado por su historia, por su resplandor, por la privanza de su rey, por su situación excepcionalísima en Italia, no tenía razón de disimular sus preferencias, ni sus hostilidades, ni sus decepciones. Hablando de lo cual no sobrará acotar una vez más los graciosos versos del veneciano Marco Boschini, quien conversó con nuestro hombre y obtuvo de él una muy interesante opinión:

«L'ano mile sie cento e cinquant'vn
Fu Don Diego Velasques gran sujeto,
Del Catolico Rè Pintor perfeto,
In sta Citá; no ghé dubio nissun.

....

Caualier, che spiraua vn gran decoro
Quanto ogn'altra autorevole persona.
.... ¿Caro signor, per cortesía,
Cosa disen del nostro Rafael?

....

Lu storfe el cao cirimoniosamente,
E disse: Rafael (a dirue el vero;
Piaséndome esser libero, e sinsiero)
Stago per dir, che nol me piase niente.»

Era necesario llamarse Diego Velázquez, y ser tan pintor, tan caballero, tan seguro de sí, tan responsable, tan sin sumisiones a nada ni a nadie para dar la opinión —¡tan novecentista, tan de nuestros días!— de que Rafael no le agradaba absolutamente nada. Ello, en los comedios del siglo XVII. En 1780, o en 1880, el pintor que hubiese repetido semejante blasfemia hubiera sido lapidado públicamente, o entregado solemnemente al verdugo en un caso, al pelotón de fusilamiento en el otro. Y no se trata ya del valor de Rafael, no, sino de la entereza e independencia de juicio que obliga a nuestro gran español Diego Velázquez a declarar que no le gusta la obra de un colega universalmente reverenciado. Y sólo por ello es doble y triplemente Diego Velázquez.

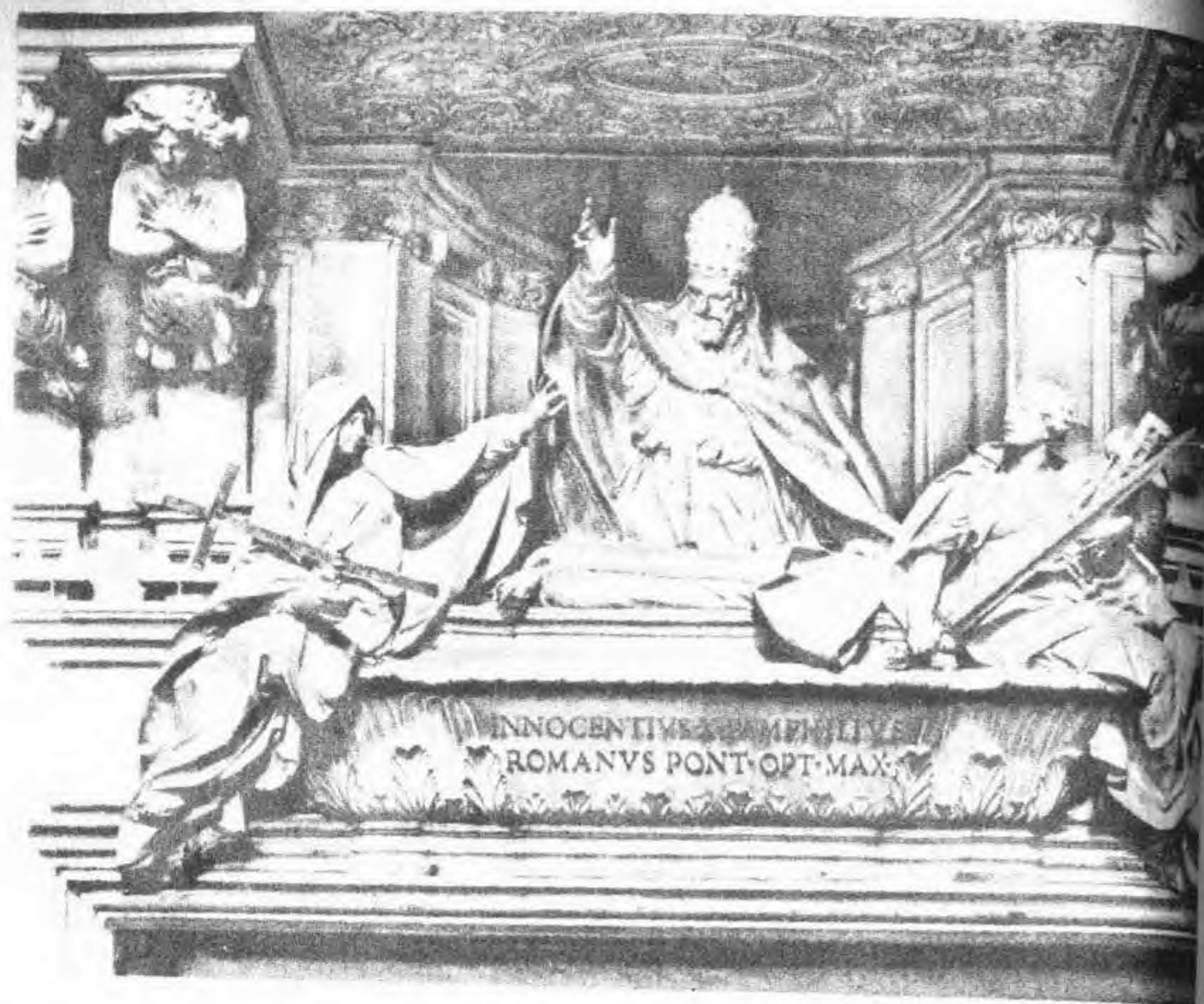
Retratos de Juan de Pareja y de Inocencio X

Lo sería aún en mayor proporción mediante su obra italiana, convirtiendo el año de 1650 en gloria, no ya suya, ni de España, ni de Roma, ni de la pintura, sino de todo ello a la vez, y

Busto de Inocencio X, realizado por Bernini. Muchas veces fue retratado este papa, conocido por su fealdad y sus bruscos modales; pero nadie como Velázquez lo hizo con una fidelidad tan implacable. Galería Doria, Roma.



todo unido bajo su nombre. Porque se trataba de retratar a la santidad —muy humana santidad, por cierto— de *Inocencio X*, el que a la sazón y desde cinco años antes, sucediendo a Urbano VIII, ocupaba la silla de San Pedro. Era un anciano feo, violento y colérico, con aficiones más militares que pastorales, pero como quiera que no era Velázquez quien le había elegido, tenía que conformarse con esta presencia y no otra. Bien hubiera preferido retratar a un León X, incluso a un San Pío V, en lugar de este Pamphili irritable, que también posó ante el caballero Bernini y cuyo sepulcro modelaría Algardi. Los enlaces entre papa y pintor dejaron bien aclarado que la entrevista necesaria para bosquejar el retrato no podría ser sino corta, con lo que Velázquez tomó sus precauciones. Llevaba meses sin pintar, y por mucho que confiase en su dominio del oficio, no podía ser sino muy conveniente ejercitarse y soltar la mano mediante otro retrato, no destinado a cliente. ¿Que de quién sería ese retrato? Casi holgaba discurrirlo: de su fiel servidor y amigo, del mulato sevillano *Juan de Pareja*. Y comenzó a manchar lienzo y a dibujar, y a rellenar de color, y siguió modelando, sombreando, matizando, hasta alcanzar ese prodigio de frescura y espontaneidad que es el retrato del moreno. Garboso, arrogante, plantado, orgulloso de

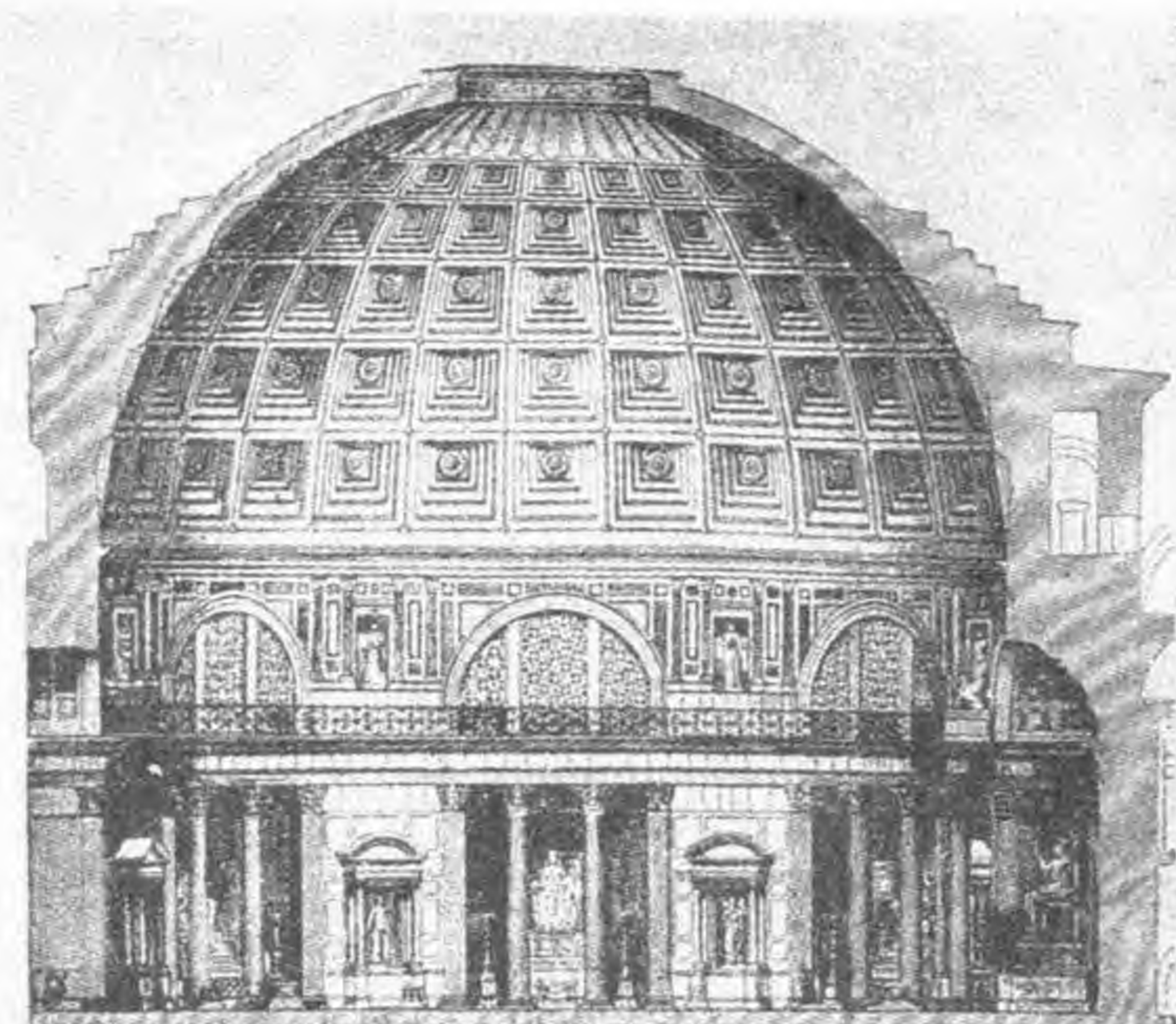


Sepulcro de Inocencio X, por Algardi. San Pedro, Roma.

sí y de su maestro, Juan de Pareja contempla al mundo del entonces y al de cualquier posteridad, sin duda comprendiendo que su nombre va a ir ya unido, para siempre, al del Sumo Pontífice. Y no era casualidad el inmenso acierto, porque Diego Velázquez, desde la temprana época sevillana, se había interesado grandemente por negros y mulatos, abundantísimos en su ciudad natal. Acabóse el incomparable retrato a últimos de febrero o primeros de marzo de 1650, y el día 19 del último mes quedó expuesto en el Panteón de Roma, causando sensación y asombro nada habituales, de los que fue testigo el pintor hispanoflamenco Andrés Smidt. Los romanos estaban muy acostumbrados a ver pintura, y excelente pintura, pero el retrato que aquel día contemplaron estaba muy por encima de la costumbre. Los azares lo llevaron a un lugar muy recóndito, la colección del conde de Radnor, en Longford Castle, Salisbury, hasta que el Metropolitan Museum lo compró en 1871 por 2.310.000 libras esterlinas.

Asegurado ya de que no fallaba su destreza y, antes bien, era mayor de lo que nunca antes fuera, se enfrentó Diego Velázquez con el pontífice, coordinando sus mejores facultades con la brevedad de la pose. Se concentró, apretó sus cinco sentidos, permaneció sereno ante el hombre que infundía temor, respeto y altísima autoridad a tantos millones de hombres. Juan Bautista

Interior del Panteón de Roma, donde en 1660 se exhibió el retrato de Juan de Pareja. Los romanos mostraron su admiración ante este retrato, uno de los más intensos de toda la historia de la pintura.





Retrato de Juan de Pareja *(Metropolitan Museum, Nueva York). Servidor, secretario y ayuda de cámara de Velázquez, Pareja fue también un pintor nada desdeñable.*





◄ *El magnífico retrato de Inocencio X (Galería Doria, Roma) es una de las obras capitales de Velázquez.*

Pamphili, de setenta y cuatro años de edad, rostro vinoso y mal barbado, ojos entre recelosos e iracundos, porte agrio, majestad no majestuosa, quedó tan retratado física y mentalmente cual no lo fue ninguno de sus antecesores ni lo sería tampoco ninguno de sus sucesores. El cuadro es una sinfonía de rojos varios, el del birrete, el de la muceta, el de la guarnición del sillón, el de la cara, vieja y avinagrada. Para contraste, el blanco de la vestidura talar y los adornos dorados del sillón. Considerable parquedad de medios, pero dispuestos y jugados con insigne riqueza. En la mano izquierda del papa, un pliego contiene constancia de la firma, la más circunstanciada del artista, y, por deferencia al retratado, redactada en italiano: «Alla Santtà di Nro. Sigre. / Innocencio X^{o} / Per / Diego de Silva / Velasquez de la Ca- / mera di S. Mta Cattca», y, debajo, la fecha de 1650. Se comprende bien que no placiera a Inocencio retrato tan desprovisto de adulaciones, de halagos y de correcciones de su fea cara. Comentó: «Troppo vero», y no dejó de agradecer el regalo a Velázquez mediante una cadena y una medalla de oro. Pasaría el retrato al palacio familiar, el de los Doria-Pamphili, en Roma, de donde no ha salido jamás. Muéstrase allí en una especie de altar o dosel, y difícilmente puede ser visto sin que sorprenda o emocione. Mil testi-



monios hay de pintores y escritores, de viajeros de toda laya que han confesado su estupor ante obra maestra demostradora de tan fabulosas dotes pictóricas. Una cabeza del papa, por supuesto obra de Velázquez, y que aún se duda sobre si es estudio preliminar o réplica, se guarda en la National Gallery, de Washington.

Hay noticia de otros muchos retratos obrados en Roma por Diego Velázquez, pero sólo se ha conservado con seguridad uno de ellos, el del cardenal Camilo Astalli Pamphili, ahora en la Hispanic Society, de Nueva York, y claro está que superiorísimo, aun sin acercarse a los del mulato y el papa. Y, en fin, cabe creer con gran fundamento que de Roma se trajese, allí pintada, una pieza excepcionalísima en su haber y única en la pintura española del siglo XVII: *La Venus del espejo.*

La Venus del espejo

Sí, porque es sencillo entender el hechizo clásico que Italia ejercía sobre Velázquez. El primer viaje se lo deparó en forma de desnudo masculino; el segundo motivaría el desnudo femenino, invitado a ser formulado desde tantas solicitaciones de Giorgione y Tiziano. Las cuales solicitaciones existían también, mudas, desde otros cuadros visibles en Madrid, y vistos por él cientos de veces. Mas no era lo mismo. El clima pagano y despreocupado de Italia, su perpetuo renacimiento y su eterno clasicismo constituían tentaciones a las que era difícil sustraerse. Y otra Venus fue discurrida, la más desnuda de ellas, la de más hermoso y flexible cuerpo, pero también la más casta y púdica de todas. Y no porque España estuviera a la vista, y a España se destinara el cuadro —muy concretamente, a la colección del marqués de Liche—, sino porque aquel finísimo sentido selectivo de Diego Velázquez entendía mayor novedad y más alta gracia en presentar a la diosa vista de espaldas, recostada la parte superior del cuerpo, tendida la inferior, subrayada la flexión en la incisiva sinuosidad de la cintura gentil, oculta la pierna derecha por la plenitud de la izquierda, hasta constituir una larga y flexible rúbrica de carne gloriosa, joven, pura, esencialmente venústica. Si hay precedentes para esta postura, sólo uno conviene, y es el grabado de Rembrandt que figura un desnudo de negra. Pero es mo-

◀ Venus del espejo, *seguramente pintada durante la segunda estancia de Velázquez en Roma. National Gallery, Londres.*



◂ Desnudo de negra. *Este grabado de Rembrandt pudo ser uno de los precedentes que sirvieron a Velázquez para componer el original de su Venus.*

lesto hablar de precedencias ni coincidencias ante este divino hallazgo de una Venus que sabemos mujer terrena, cual delata prontamente el espejo sostenido por el amorcillo. Para que sea diosa hay que suprimir mentalmente ese espejo delator, quedándonos sólo con la curva de carne en estado de gracia y en proclamación de belleza; de una belleza de espaldas,

...una espalda hermosísima o escudo,
la Venus del espejo de la muerte,

que decía Gerardo Diego en un perfecto soneto. Y esta tela amorosa, testimonio máximo del clasicismo velazqueño, clausuraría la segunda estancia romana.

De mal grado abandonaba Velázquez su Roma, y no lo hizo sino obedeciendo a reiterados requerimientos de Felipe IV. Había sido recibido en la Academia de San Lucas y en la Congregación de los Virtuosos del Panteón, aparte de otros honores. Mas ya era tiempo. Pasó a Módena, luego a Génova, embarcóse y tocó tierra en Barcelona en el mes de junio de 1651. Esta vez, ya, para no volver a salir de España.

6. La plenitud del artista

Velázquez llegó a Madrid, abrazó a los suyos, besó la mano al rey, saludó a los amigos, cobró los atrasos de sus pagas, y fue menester ocuparse en muchos asuntos de los colocados bajo su jurisdicción. La que crecería al año siguiente con el nuevo cargo de aposentador, que jurara el 8 de marzo de 1652. Antes de ello, puso su taller en orden, para continuar su mixtura de obligaciones palatinas y pictóricas. No pintó mucho en los primeros años posteriores al regreso de Italia, y lo más de ello, entre 1651 y 1654, fueron cuatro retratos de la infanta María Teresa, ninguno de ellos quedado en España, porque el objetivo era enviarlos a esta o aquella corte. Y es que se trataba de casar a la infanta, muchacha sonrosada y de no demasiado mal ver, aunque hubiera heredado la mandíbula de su padre. En cualquier caso, María Teresa, a la que los hados reservaban nada menos que la corona de Francia, valía más en todos los sentidos que su prima hermana —y, a partir de 1649, madrastra— Mariana de Austria, a la que retrata Velázquez por primera vez en los mismos dichos años. Ello, en dos versiones, la ahora en el Louvre y la del Prado, pareja de un poco afortunado retrato de Felipe IV, armado y con un león a sus pies. Porque con leones pintados especulaban los españoles del entonces, ya que no los hábía de carne y hueso para defender un imperio que se nos marchaba de las manos, un trozo cada día.

En 1654 dan comienzo los varios retratos que integran la copiosa iconografía velazqueña de la *infanta Margarita*. La niña había nacido el 12 de julio de 1651, y era lo mejor de lo que parió la feísima Mariana, "la divina Mariana", como la adjetivó, a su llegada a Madrid, don Pedro Calderón de la Barca. Margarita, que ni siquiera tuvo tiempo de llegar a fea, porque, emperatriz de Austria, murió, destrozada por los partos, sin cumplir los veintidós años, era una niña rubia, graciosita, amable, en la que el mentón austríaco se disimula mucho más que en sus hermanos y hermanastros. Aún en espera de un príncipe heredero, y procediendo



Retrato de la infanta María Teresa de Austria, hija de Felipe IV y futura reina de Francia tras su matrimonio, en 1660, con Luis XIV. Museo del Louvre.

María Teresa de matrimonio anterior, se comprende bien que todos los mimos palaciegos se dirigieran a esta niñita triste, sin saber de juegos ni alegrías en el caserón real, viejo y negruzco. Se van escalonando sus retratos, y Diego Velázquez procura que en ellos luzca siempre alguna gentileza, esta o la otra distinción, o tal o cual encanto infantil. Ignoramos hasta qué extremo pudo



La reina Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III. Museo del Prado, Madrid.

◀ Retrato de Felipe IV. *Museo del Prado, Madrid.*

◄ La infanta Margarita *(Museo de Viena). Esta niña rubia y con poca salud —no llegaría a cumplir los veintidós años— fue pintada varias veces por Velázquez con evidente cariño. Pero de este retrato interesa menos la niña que el asombroso búcaro con flores (a la derecha), digno del impresionismo del siglo XIX.*



ser benevolente con la pálida niña real, y alguna ocasión hay en que lo mejor del cuadro no pertenece a la personita retratada. Así, en el primero de la serie, de por 1654, y ahora en el Museo de Viena. Margaritina cuenta aquí muchísimo menos que el búcaro de vidrio con flores que se yergue sobre la contigua mesa. El verdadero retrato es el de estas flores y este búcaro. ¿En quién se pensaría, sino en Manet, es decir, en alguien de doscientos años más tarde, para ponderar la libertad, modernidad y síntesis de este florero? ¿O cómo parece inverosímil que fragmento tan valiente de concepto date de 1654? Pues los floreros eran abundantísimos en la pintura española del entonces, y cada uno de ellos, con impertinente abundancia de flores. Un florero con flores medidas, contadas, sugeridas más que pintadas, tan sólo podía deberse a Velázquez.

Según va creciendo Margaritina, otros cuadros, el del Louvre —el que la recogió más graciosa— y el otro de Viena, de hacia 1656, nos van dando la crónica de su tristeza, la tristeza que va a centrar el más celebrado cuadro del artista y, para el noventa y nueve por ciento de los espectadores, su obra maestra: *Las Meninas*. Yo discrepo y me remito al juicio de páginas atrás acerca de *mi* obra magistralísima, *La rendición de Breda*. Pero



Otro encantador retrato de la infanta Margarita, futura emperatriz de Austria, captada en su mejor aspecto infantil. Museo del Louvre, París.

bien pueden aceptarse ambos cuadros con pareja calificación, llevando más posibilidad de belleza y gallardía hacia aquel campo holandés, y trayendo harta mayor cantidad de sapiencia, lindante con la magia, a este aposento del alcázar. La sapiencia y la magia acumuladas durante una fértil veintena de años. Y con esta formulación quedaremos todos conformes.

Las Meninas

Este gran cuadro produce la impresión de haber sido pintado en un instante. Sin estudio, sin aderezo de nada, sin consulta, sin la más pequeña de las dudas, sin otro medio que el de una seguridad todopoderosa que, en menor tiempo del que se tarda en decirlo, piensa y hace, hace y concluye, sin etapas intermedias. No deslumbra, sino que sorprende y subyuga, y deja al espectador clavado en el suelo, magnetizado. Lo que en el glorioso lienzo de *Las lanzas* era brillante, aquí es apagado. En lugar del aire libre, una de las estancias cerradas y sombrías del caserón que arderá un día.

En esa estancia cerrada y sombría es donde tiene Diego Velázquez su estudio, y donde habitualmente trabaja. Aposento de techo alto, y donde cuelgan de los muros varios cuadros, entre los que se identifica una copia de Jordaens por Juan Bautista del Mazo. Además, y frente al espectador, un espejo, uno de los espejos de que gustaba el artista. Aquí está él, Diego Velázquez, visible casi de cuerpo entero, en actitud de pintar en un cuadro del que se ve el reverso. Diego Velázquez mantiene el pincel en la derecha, la paleta y el tiento en la izquierda. En esa paleta se pueden identificar bien los colores empleados por el artista, pero, desventuradamente, ello no ha sido origen de ningún serio análisis, porque siempre, siempre, siempre, en el comentario de lo pintado por nuestro hombre, ha privado la representación sobre todo lo demás. En este cuadro no podía ocurrir otra cosa. Más aún, esta presencia física, este autorretrato de Velázquez, a sus serenos cincuenta y siete años, constituye el elemento primordial de la composición, porque nos da confianza para adentrarnos en esta invitación al espacio. Es el Velázquez más característico, más sereno, más moreno, más meridional que en el retrato de Valencia. Es —no lo olvidemos— el hombre que ha retratado al papa, es el amigo de Poussin y de Bernini. Es el aposentador de palacio. En su figura, algo hay de mano ajena, algo pintado posteriormente; es la cruz de caballero santiaguista, a la que todavía no tenía derecho.

Velázquez está pintando en un gran lienzo, y no sabemos qué. No es convincente la sugerencia de que se trate de los retratos de la real pareja —Felipe y Mariana— cuyas figuras se reflejan en el espejo del fondo. No, porque el lienzo montado en bastidor y apoyado en un caballete resulta demasiado grande incluso para un doble retrato. Así, no sabemos qué es lo que pinta o finge pintar. Los reyes no habrán hecho sino asomarse a una

puerta para disfrutar de la escena que allí se acaba de improvisar.

¿Qué escena? La que se desarrolla en torno de la Margari-tina. La niña, rubita, graciosa, vestidísima la pobrecilla con unas galas que impedirán cualquier juego y casi cualquier movimiento verdaderamente infantil, acaba de invadir el estudio de Veláz-quez, y la ha seguido el enfadoso cortejo de damas y enanos, todo lo que está preparado para que la futura emperatriz de Aus-tria ignore lo que es jugar y divertirse. Preciosa su cabecita, bo-nitísimos sus prendidos y aderezos. La niña ha tenido sed, y una de sus damas ha corrido a traerle un bucarito de agua. Una de sus damas, decimos. ¿No meninas?

Bien. Se ha dicho certeramente a propósito de este insigne cuadro que si Diego Velázquez, por dicha, resucitase y oyera ala-banzas de su cuadro de *Las Meninas* quedaría turbadísimo y sin saber a qué se estaba refiriendo el opinante. Y con razón, por-que sólo en el siglo XIX se inventó ese título, en tanto que toda mención y todo asiento viejo del cuadro en las colecciones rea-les lo designaba como el de "La Familia". Designación no menos incorrecta, porque para representar a la familia —la real, se en-tiende— sobra mucha gente y falta la infanta María Teresa, a la sazón todavía moza. Pero volvamos a las meninas, bien que no sea éste exactamente el tratamiento de las damas de honor de la niña. Las cuales damas o damiselas son doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco. La primera, la bonita mu-chacha que se arrodilla para servir el trago de agua a la infantita, casó tres años después con el conde de Aguilar, enviudó a los nueve y tornó a contraer matrimonio con el conde de Barajas. Si no fue muy afortunada, menos lo sería su compañera, doña Isabel de Velasco, hija del conde de Fuensalida, que murió sol-tera en 1659.

Cerca de doña Isabel de Velasco quedan otros dos perso-najes. Repele la fealdad de la enana Mari-Bárbola, bufona oficial de Palacio desde 1651, y de la que no se conocen mayores ex-tremos biográficos. El bufoncillo que está molestando con el pie al tranquilo perrazo es mejor conocido. Se llamaba Nicolasito Pertusato, era natural de Alessandria de la Palla, en tierras de Mi-lán, y vivió hasta el año 1710. Otros protagonistas del cuadro se protegen en una discreta penumbra: doña Marcela de Ulloa, ves-tida a lo monjil, como guardadamas o superiora de las de palacio que era. Y un individuo con el mismo oficio cuyo nombre no ha



Las Meninas, *punto culminante de la increíble magia velazqueña. Museo del Prado, Madrid. (En las páginas siguientes, diversos fragmentos del cuadro.)*



sido transmitido. En fin, la silueta que al fondo se recorta sobre la luz, mientras hace ademán de sostener o descorrer la cortina, es un aposentador de palacio, llamado José Nieto Velázquez. Pudo ser —o pudo no ser— pariente de Velázquez el grande.

Y no es menguada la misión del tal Nieto Velázquez en este momento. Porque la puerta en que se perfila tiene el cometido de dar un punto de referencia luminosa diverso de la iluminación general del cuadro, procedente de la ventana o balcón de la derecha. Con ello se restará dureza y monotonía a la composición, y la bivalencia de focos procurará mayor lógica. Ciertamente, se complica la grandísima cantidad de problemas que a sí mismo se ha planteado el artista, pero si se los ha planteado, sólo ha sido para resolverlos con total éxito, y muy principalmente en lo que atañe al espacio y a la profundidad. Todo queda abierto ante el espectador para, aun sin él procurarlo, introducirle al menos en el primer plano, el de mayor accesibilidad. Porque los sucesivos ya no son tan accesibles; una impalpable repetición de bambalinas de aire, progresivamente más opacas, irá sumergiendo los términos en distancias que podrían ser mensurables hasta el centímetro. Velázquez, el maestro de tanto brillo, juega en este caso los más singulares virtuosismos extraíbles de la opacidad.

«Esta pintura fue de Su Majestad muy estimada y, en tanto que se hacía, asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la reina nuestra señora doña María-Ana de Austria bajaba muchas veces, y las señoras infantas y damas, estimándolo por agradable deleite y entretenimiento»; tal dice don Antonio Palomino en el capítulo VI de su vida de Velázquez, capítulo que es verdadera micromonografía del ilustre cuadro. Lástima que ninguno de esos espectadores acertara a explicar cómo pintaba Velázquez sus *Meninas*, porque de las mil y una opiniones destinadas a explicar la génesis material del sorprendente cuadro, no hay dos que coincidan, y si aquél dijo que el artista utilizó un espejo negro, otro prueba que se limitaba a pintar sentado. Todas las hipótesis son buenas, y ninguna hace el menor daño, aunque poco ayuden a la historia del prodigio. Precisamente por tratarse de un prodigio, Diego Velázquez debió trabajarlo del más sencillo y menos complicado modo que cupiera en sus arbitrios de trabajo. Porque lo fácil de los genios parece difícil a los que no se le allegan, y nada se hace tan dificultoso como intentar explicar lo sencillo. Pero para estas elementales filosofías sería razón cualquier cuadro de Velázquez, y por ningún modo tan sólo este de *Las Meninas*. Y una nota final a su respecto: esta pintura civil y familiar, que como casualmente congrega a gentes convivientes,

EN QVE SE DESCRIBE LA MAS ILVSTRE OBRA de Don Diego Velazquez.

ENtre las Pinturas maravilloſas, que hizo Don Diego Velazquez, fue vna del Quadro grande con el Retrato de la Señora Emperatriz (entonces Infanta de Eſpaña) Doña Margarita Maria de Auſtria, ſiendo de muy poca edad: faltan palabras para explicar ſu mucha gracia, viveza, y hermoſura; pero ſu miſmo Retrato es el mejor panegyrico. A ſus pies eſtà de rodillas Doña Maria Aguſtina, Menina de la Reyna, hija de Don Diego Sarmiento, adminiſtrandole agua en vn bucaro. Al otro lado eſtà Doña Iſabel de Velaſco (hija de Don Bernardino Lopez de Ayala y Velaſco, Conde de Fuenſalida, Gentil-Hombre de Camara de ſu Mageſtad) Menina tambien, y deſpues Dama, con vn movimiento, y accion propriſsima de hablar: en principal termino eſtà vn perro echado, y junto à èl Nicolaſico Pertuſato Enano, piſandolo, para explicar al miſmo tiempo, que ſu ferocidad en la figura, lo domeſtico, y manſo en el ſufrimiento; pues quando le Retrataban ſe quedaba immobil en la accion, que le ponian; eſta figura es obſcura, y principal, y haze à la compoſicion gran armonia: detràs eſtà Mari Barbola Enana, de aſpecto formidable: en termino mas diſtante, y en media tinta eſtà Doña Marcela de Vlloa, Señora de Honor, y vn Guarda Damas, que hazen à lo hiſtoriado maravilloſo efecto. Al otro lado eſtà Don Diego Velazquez pintando; tiene la tabla de las colores en la mano ſinieſtra, y en la dieſtra el pincel, la llave de la Camara, y de Apoſentador en la cinta, y en el pecho el Abito de Santiago, que deſpues de muerto le mandò ſu Mageſtad ſe le pintaſſen; y algunos dizen, que ſu Mageſtad miſmo ſe lo pintò, para aliento de los Profeſſores de eſta Nobiliſsima Arte, con tan ſuperior Chroniſta; porque quando pintò Velazquez eſte Quadro, no le avia hecho el Rey eſta merced. Con no menos artificio conſidero eſte Retrato de Velazquez, que el de Fidias Eſcultor, y Pintor famoſo, que puſo ſu Retrato en el Eſcudo de la Eſtatua, que hizo de la Dioſa Minerva, fabricandole con tal artificio, que ſi de alli ſe quitaſſe, ſe deshizieſſe tambien de todo punto la Eſtatua. (18)

No menos eterno hizo Ticiano ſu nombre, con averſe retratado teniendo en ſus manos otro con la Efigie del Señor Rey Don Phelipe Segundo; y aſsi como el nombre de Fidias jamàs ſe borrò, en quanto eſtuvo entera la Eſtatua de Minerva, y el de Ticiano, en quanto durasſe el de el Señor Phelipe Segundo: aſsi tambien el de Velazquez durarà de vnos ſiglos en otros, en quanto durare el de la Excelſa, quanto precioſa Margarita: à cuya ſombra immortaliza ſu imagen con los benignos influxos de tan Soberano Dueño.

El Lienzo, en que eſtà pintando es grande, y no ſe ve nada de lo pin-

...que hizo ...on el Re- ...ñora Em- ...que èl ſe ...iſmo.

...del Hiſ- ...ta Pintu-

...la Eſtatua ...

...hiſt lib. 35.

...en el Retra- ...or Phelipe

Primera página de Museo Pictórico y Escala Optica, *de Antonio Palomino.*

y cada una retratada en su mejor aire, era prácticamente desconocida en la tradición temática española, en tanto abundaba en las escuelas de la Europa septentrional. De dónde viniera a Velázquez su idea, no es cuestión aclarada.

Tampoco sabemos qué cantidad de tiempo tardó Velázquez en pintar este cuadro magistral. Sí el suficiente para absorberle y para motivar que se vaya haciendo más infrecuente el poner mano a otros nuevos. Y no es redundancia lo de aludir a nuevos, dado que parece haber, en varios momentos de su madurez, gustado de retocar y rehacer en ciertas partes cuadros suyos anteriores de los que se guardaban en el alcázar, costumbre que ha venido a dificultar muy considerablemente las probabilidades de las respectivas fechas, casi siempre sujetas a revisión y muy relativamente seguras. En lo que se refiere a cuadros nuevos de esta etapa, citaremos el retrato de Felipe IV, de la National Gallery, de Londres, ya aviejado y entristecido por los crecientes problemas; última versión velazqueña del funesto monarca, que apenas tiene en su haber otra partida que el favor demostrado a Velázquez. Además, un raro paisaje —*La fuente de los Tritones de Aranjuez*—, en el Prado, con fecha de 1657. No es sorprendente que careciera de unanimidad en nuestro siglo la atribución al maestro y hasta se colocara bajo el nombre de Juan Bautista del Mazo, porque como tal paisaje significa un largo retroceso en relación con las dos vistas de la Villa Médicis. La desproporción entre la fuente y los paseantes, el concepto deliberadamente ornamental del conjunto, e incluso alguna evidente desmaña, serían razones bastantes para borrar este cuadro flojo del estelar catálogo. Y con tanta mayor razón, pues que no sufre cotejo con otro bello cuadro de poca distancia cronológica, que es el de *Mercurio y Argos*.

Era ésta una de la cuatro fábulas mitológicas con que Velázquez decoró, hacia 1658, el Salón de los Espejos, una de las mejor dispuestas salas del alcázar, siendo las otras *Psiquis y Cupido*, *Venus y Adonis* y *Apolo y Marsias*, estas tres carbonizadas en el incendio de 1734. Pérdida lastimosa, porque de no haber acaecido habríase demostrado, cual cumplidamente lo hace el cuadro subsistente, que jamás existió esa pretendida actitud burlesca de Diego Velázquez para con los dioses clásicos, idea poco feliz y fundamentada, pero de tanto arraigo. Estos Mercurio y Argos nada tienen que se avenga con la dicha actitud, sino que sus talantes, el del ladrón y el del adormecido, se avienen en todo con los caracteres más respetables de la leyenda. Y es ésta una pintura hermosa, valentísima, increíblemente suelta y



Mercurio y Argos *(Museo del Prado, Madrid), otra prueba de la incomparable maestría de Velázquez. En la página siguiente, un detalle del cuadro.*

abreviada de factura, de las más ricas en esas largas pinceladas con que el artista afirmaba su pasmosa seguridad. Creo que no dejo pasar vez de visitar el Museo del Prado sin aproximarme a este cuadro y tratar de inquirir cómo está resuelto el rostro del dormido Argos. Está hecho de nada, está hecho de todo. No sé si hay rostro y facciones o si todo queda no más que sugerido, de manera tan sorprendentemente incierta, y de una incertidumbre tan nebulosa y al propio tiempo tan veraz que quien sea o pretenda ser pintor no podrá sino desesperarse ante tamaña brujería. ¡Y esa vaca soberbia, mitológica, heráldica, que asoma su perfil y su curvado cuerno tras la precavida postura de Mercurio! Hay en ella una modernidad de silueta y de efecto absolutamente inédita, casi imposible, en esos años del siglo XVII.

Las hilanderas

Se precipitan las obras maestras. No cuadros buenos y múltiples, sino pocas obras maestras, cualquiera de las cuales sobraría para prestigiar a un gran maestro. La que ahora exige comentario es la que se conoce desde siempre por el nombre de *Las hilanderas*, y en este caso sí que no debe aceptarse el nuevo título, pedante y rebuscado, de *La fábula de Aragne*, con que se pretende la sustitución. No olvidemos que lo que el espectador advierte primeramente en este cuadro es la actividad de unas trabajadoras, de unas hilanderas. Lo que tras largo mirar e inquirir



resulte que ocurre en el fondo es cuestión secundaria, y no era hombre Velázquez para plantear jeroglíficos a los sabios, sino para pintar hechos visibles y perceptibles a primera vista.

Este es un interior de la fábrica de tapices de Santa Isabel, de Madrid. El catálogo del Museo del Prado aclara que la fábrica, dirigida a la sazón por Juan Alvarez, maestro de hacer tapices, no se dedicaba al tejido de obra nueva, sino al retupido de la vieja y mal tratada. En todo caso, es de suponer que también, aparte los menesteres de restauración, tuviera un departamento de exhibición y venta de tapices, como se acierta a ver en el fondo. De momento, ese fondo no nos interesa, y sí los primeros términos, en los que cinco obreras, cuatro de ellas jóvenes, se entregan a diversas operaciones de hilado. No nos engañemos, pues; se trata de unas hilanderas, de unas trabajadoras anónimas, de unas obreras que ganan un jornal. El hecho parece demasiado sustantivo para olvidarlo y perderse en agudezas simbólicas.

La presentación de obreros —mejor, artífices especializados y artesanos distinguidos— trabajando en sus oficios no fue excepcional en el arte italiano del siglo XVI, pero esos temas no sirven de prólogo al que ahora nos ocupa. Es la realización de trabajos en talleres organizados lo que está resultando ser una preocupación social en estos momentos del siglo XVII, haciendo entrar en escena a gentes que hasta aquí habían sido proscritas de cualquier iconografía. El esfuerzo asalariado era indispensable, pero no tenía opción a la nobleza y la distinción de constituir temática del gran arte. Pero la generación a la que pertenece Diego Velázquez va teniendo ideas propias acerca de la cuestión. Un más que notable pintor checo, Karel Skréta, nacido en 1604 ó 1610, y muerto en 1674, pintó hacia 1653 un curioso cuadro —*El cortador de piedras preciosas Dionisio Miseroni y su familia*, ahora en la Galería Nacional de Praga—, en el que el tal Miseroni y sus próximos ocupan el primer plano de la composición, en tanto el fondo se deja abierto a los talleres en que se afanan en diferentes faenas de esa corta de piedras casi una docena de operarios. Es interesante confrontar el cuadro de ese checo con el, posterior en sólo muy pocos años, de Velázquez, y por supuesto que no hay que pensar en influjos ni relaciones de ningún género. No hay sino la coincidencia del tema social, por vez pri-

◀ *La iconografía simbólica de* Las hilanderas *es muy secundaria con respecto a su fascinante belleza. Pintada hacia 1657, ha llegado hasta nuestros días con alteraciones, retauraciones y añadidos. Museo del Prado, Madrid.*



El lapidario Dionisio Miseroni y su familia, por Carel Skréta. *Galería Nacional, Praga.*

mera tratado en dos muy alejados entre sí lugares de Europa. Pero si Skréta relega a sus obreros en el fondo de la composición, Velázquez, mayormente humano, trae a las obreras al primer término, y las hace bonitas y gentiles y amables, particularmente la del extremo derecho, y la vista de espaldas, la del hermoso brazo trabajador, toda ella en actitud que obviamente está calcada de uno de los *ignudi* de Miguel Angel en la Sixtina. A la perfecta contraposición de actitudes y movimientos se une el vertiginoso girar de la rueda del torno, en una apetencia de captar el movimiento que luego ha de ser bandera de los impresionistas. En lo que se refiere a organización y dinámica de figuras, el alarde velazqueño de esta superior pieza es aún mayor que el de *Las Meninas*.

Pero, como quiera que la literatura en torno a Velázquez procura eludir ese fundamental sentido de pintura social para clavar la atención en otras cuestiones, no las dejaremos en blanco. La interpretación tradicional se limitaba a consignar que el fondo luminoso de la composición contenía a unas damas, a unas posibles clientes de la casa, ante las que se desplegaba y exhibía un hermoso tapiz. Viose luego que ese tapiz reproducía un maravilloso cuadro de Tiziano, *El rapto de Europa*, a la sazón en las colecciones reales y ahora en el Isabella Stewart Gardner Museum, de Boston. Continuaron las pesquisas, se tuvo noticias de la figura de Palas Atenea y de la presencia del contrabajo, y se vino a la consecuencia de que ese fondo luminoso aludía a la contienda entre la dicha diosa y Aragne. Todo lo cual es cierto, pero sin ilación clara con el asunto principalísimo de la composición, que continúa siendo el de unas hilanderas madrileñas entregadas a su trabajo y a la ganancia de un jornal.

Obra literaria

Será razón, ahora, de abandonar la tarea pictórica de Velázquez —poca queda ya por comentar— con tal de atender a su presunta actividad literaria, una de las cuestiones más pródigas en controversia, y no llegada ésta a su fin. Es el caso que, habiendo adquirido la representación diplomática de Felipe IV en Londres muchas y muy nobles piezas de la colección de Carlos I, puestas en subasta por los triunfadores en la revolución, fueron traídas a España, y determinó el rey que se llevaran al monasterio de El Escorial y fueran distribuidas por Velázquez, de acuerdo con sus criterios y estimas, en varios apo-



◀ *Detalle del tapiz de* Las hilanderas.

Portada de la Memoria... *(Real Academia Española, Madrid), atribuida a Velázquez, de la que sólo se conoce un ejemplar, con pie de imprenta: Roma, 1657. Fue publicada en 1871 por Adolfo de Castro, se tradujo al francés en 1874 por el varón Davillier y al inglés, en 1907, por Walter Pach. Con toda seguridad es una superchería.*

DE LAS PINTVRAS,
QVE LA MAGESTAD CATHO-
lica del Rey nuestro Señor Don Philipe
IV. embia al Monasterio de San Lau-
rencio el Real del Escurial, este
año de M.DC.LVI.
DESCRIPTAS, Y COLOCADAS,
POR DIEGO DE SYLVA
VELAZQVEZ,
Cavallero del Orden de Santiago, Ayuda de
Camara de su Magestad, Aposentador mayor de
su Imperial Palacio, Ayuda de la Guarda ropa,
Vgier de Camara, Superintendente extraor-
dinario de las Obras Reales, y Pintor
de Camara, Apeles deste Siglo.
LA OFRECE, DEDICA, Y CONSAGRA
a la Posteridad,
D. IVAN DE ALFARO.
Impresa en Roma, en la Oficina de Ludouico
Grignano, año de M.DC.LVIII.

sentos de la fundación filipina. Así lo hizo el pintor, usando de su óptimo sentido valorador, y aquí hubiera acabado la cuestión de no haber aparecido en 1871, publicada por don Adolfo de Castro, una «Memoria de las pinturas que la Majestad Catholica del Rey Nuestro Señor Don Philipe IV envía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escurial... por Diego de Sylva Velázquez...». Conteníase en un folleto que se proclamaba impreso en Roma el año 1658, y jamás ha sido visto otro ejemplar que éste, ahora guardado en la Real Academia Española. En las "Memorias" de esta corporación se reimprimió su texto, dando lugar a entusiasmados comentarios —todo ello en 1871— y a la conclusión de que Velázquez era un escritor clasicísimo y modélico. ¿Fuelo, en efecto? Ese único ejemplar de la "Memoria" ha parecido siempre extraordinariamente sospechoso, y lo cierto es que no se ha llegado a conclusión definitiva sobre su naturaleza, no faltando quienes crean que es una burda superchería. Pero, a no tratarse de las desconcertantes características del impreso, el texto sí podía dejar creer en una redacción velazqueña, ya que los comentarios a las pinturas entonces instaladas en El Escorial aseguran que el autor del escrito era pintor, hombre sensible y muy ver-





El Lavatorio *de Tintoretto (Museo del Prado, Madrid), es tal vez el cuadro más importante de los llevados por Diego Velázquez a El Escorial en su no bien conocida actuación como director de las colecciones reales.*

sado en cuestiones de técnica pictórica. Por ejemplo, vale la pena de reproducir el estudio concerniente al *Lavatorio*, de Tintoretto:

«Excedióse a sí mismo aquí el Gran Jacobo Tintoretto. Es de excelentísimo capricho y en la invención y ejecución, admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura: tal es la fuerza de sus tintas y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyéndose hacen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras hay aire ambiente. Son de vivísima aptitud todas, según a lo que atienden. La mesa, asientos y un perro que está echado, son verdad, no pintura. La facilidad y gala con que está obrado causará asombro a el más despejado y práctico pintor; y, por decirlo de una vez, cuanta pintura se pusiere junto a este lienzo se

quedará en términos de pintura, y tanto más él será tenido por verdad.»

El texto es importante y evidencia claramente haber sido escrito por un pintor, y más aún, por un pintor que conocía bien y estimaba la obra de Tintoretto. Precisiones como las que se refieren a la fuerza de las tintas, al elogio de la perspectiva y a la creación de "aire ambiente" pueden, con más firmeza que ningunas otras de la "Memoria", confirmar la autoría del hombre culto que era Diego Velázquez, y claro está que ese "aire ambiente" de Tintoretto es el mismo que admiramos en *Las Meninas*. Y, sin embargo, la cuestión del Velázquez literato queda en suspenso y sin afirmaciones claras y positivas, en virtud de las circunstancias altamente sospechosas del impreso sedicentemente romano en que los comentarios fueron impresos. Pero Velázquez no necesitaba para su gloria de esta condición de escritor.

Otras glorias, que no ésta, eran las que apetecía Velázquez. Es peregrina cosa la de ver que el aposentador de palacio y creador de tantísima maravilla tenga que ocuparse de abonar el precio de unos jergones destinados al cuerpo de guardia de palacio

o de requerir provisión de carbón y de esteras para hacer frente a los días crudos del mismo Alcázar. Son, sí, obligaciones de su cargo, pero van resultando enojosas, y ya sólo serán compensadas si a las muchas mercedes con que ya cuenta se añade la de la concesión de un hábito militar. Como vimos, era idea vieja en nuestro hombre, como que ya se dio noticia de la apetencia en 1637. El segundo viaje a Italia no ha estado ausente de cabildeos, tanteos y discretas exploraciones en este sentido. Finalmente, el 12 de junio de 1658, se expide una Real Cédula de considerable significación. Escuchad:

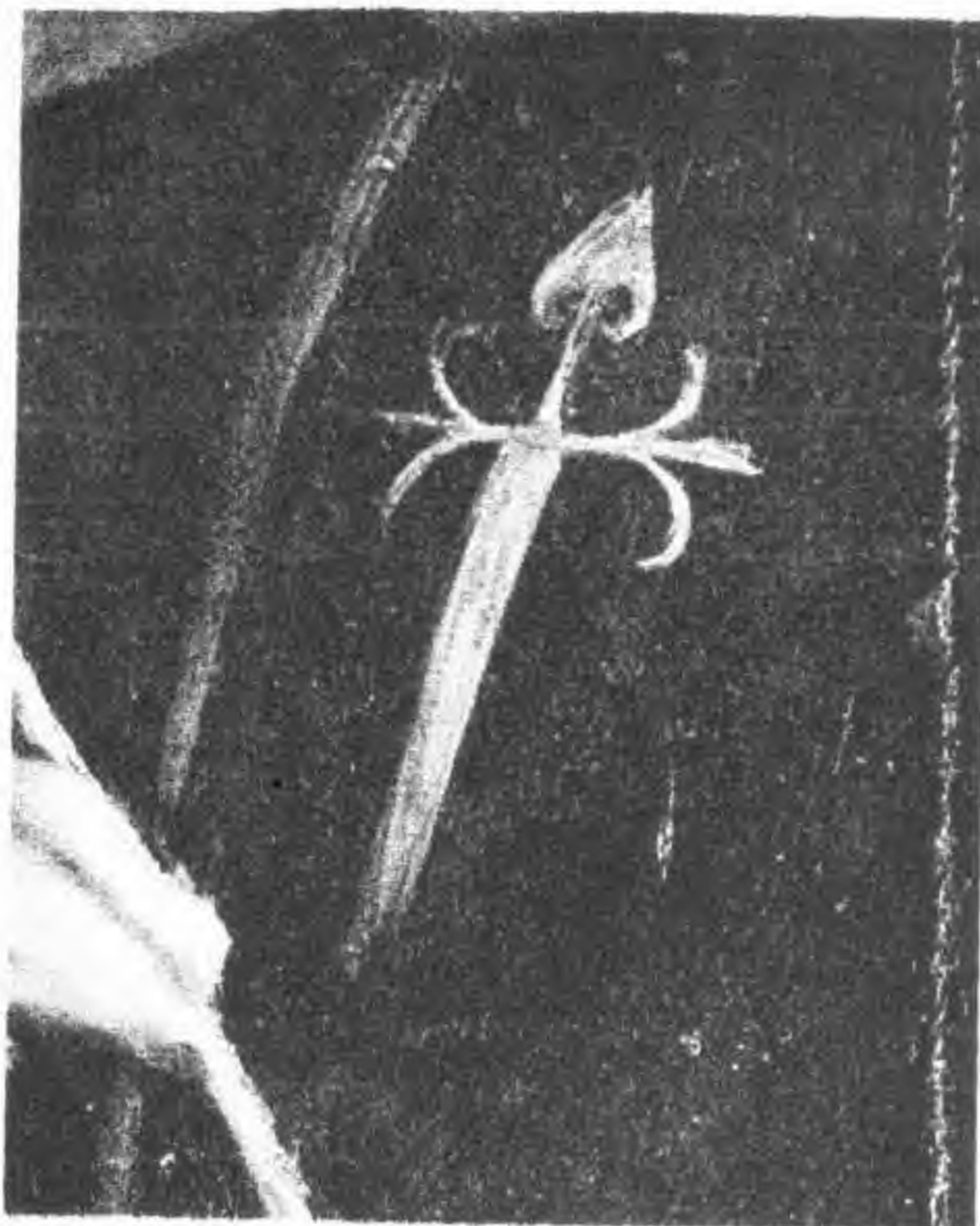
«El Rey

Gobernador y los de mi Consejo de las Ordenes de Santiago Calatraua y Alcántara cuya Administración perpetua yo tengo por autoridad apostólica. A Diego de Silua Velázquez he hecho merced (como por la presente se la hago) del hábito de la orden de Santiago. Yo os mando que presentándose esta mi cédula Dentro de treinta días contados desde el de la fecha della proueais que se reuna la información que se acostumbra para saber si concurren en El las calidades que se requieren para tenerle conforme a los establecimientos de la dicha Orden y pareciendo por ella que las tiene le libreis Titulo del dicho hauito para que yo le firme que assi es mi voluntad, fecha del Buen retiro a doze de Junio de mil y seiscientos y cinquenta y ocho años. Yo el Rey.»

Estaba dado el primer paso, y el más importante, por quien podía hacerlo. Pero el resultado feliz andaba todavía lejísimos, porque si para el pago de unos miserables jergones destinados a los guardias era necesario un papeleteo burocrático, bien se puede barruntar cuánto más sería necesario para incluir en la Orden santiaguista a un catecúmeno que comenzaba por no ser noble. Y comenzó el larguísimo expediente, en el que habían de ser probados extremos tan capitales como los siguientes: no proceder de familia de bastardos, ni tener antecesores con mezcla de judío, moro o converso «en ningún grado, por remoto y apartado que sea»; que esa familia fuera de hijosdalgos, y que ni el informado ni sus progenitores se hubieran dado a la ocupación de mercaderes o cambistas ni a la práctica de oficio vil o mecánico, esto es, manual. Velázquez tuvo que depositar fianza para atender al largo proceso, con desfile de numerosos declarantes. Mucho del expediente se dedicó a tomar declaración a gentes de Monterrey, Verín, Pazos, Vigo y Tuy, y los más de los declaran-

Declaración de los pintores Carreño y Cano en el expediente de la concesión del hábito de Santiago a Velázquez.

tes decían que «no tiene noticia ni xamás a oído nombrar al dicho pretendiente ni a dichos sus abuelos paternos ni saue de sus naturalezas ni calidades», con lo que se perdía lastimosamente el tiempo y nada quedaba claro acerca de esos abuelos de Oporto. Muchísimos otros testigos declararon en Sevilla y en Madrid, siendo de señalar entre los preguntados en la corte a los colegas de Velázquez, Alonso Cano, Carreño, Zurbarán, Burgos Mantilla, Angelo Nardi y Sebastián de Herrera Barnuevo. Colegas que se portaron con unánime solidaridad, declarando todos en favor del aspirante. Muchos de los consultados no dijeron sino vaguedades, y en alguna ocasión faltaban a la verdad. Decían, por ejemplo, que si Velázquez practicaba la pintura, era con destino a Su Majestad, pero que jamás había vendido a particulares. Pero esta venta a particulares, lo que ya incidía en la calificación de oficio vil y mecánico, era muy cierta. Si los declarantes la sabían y la

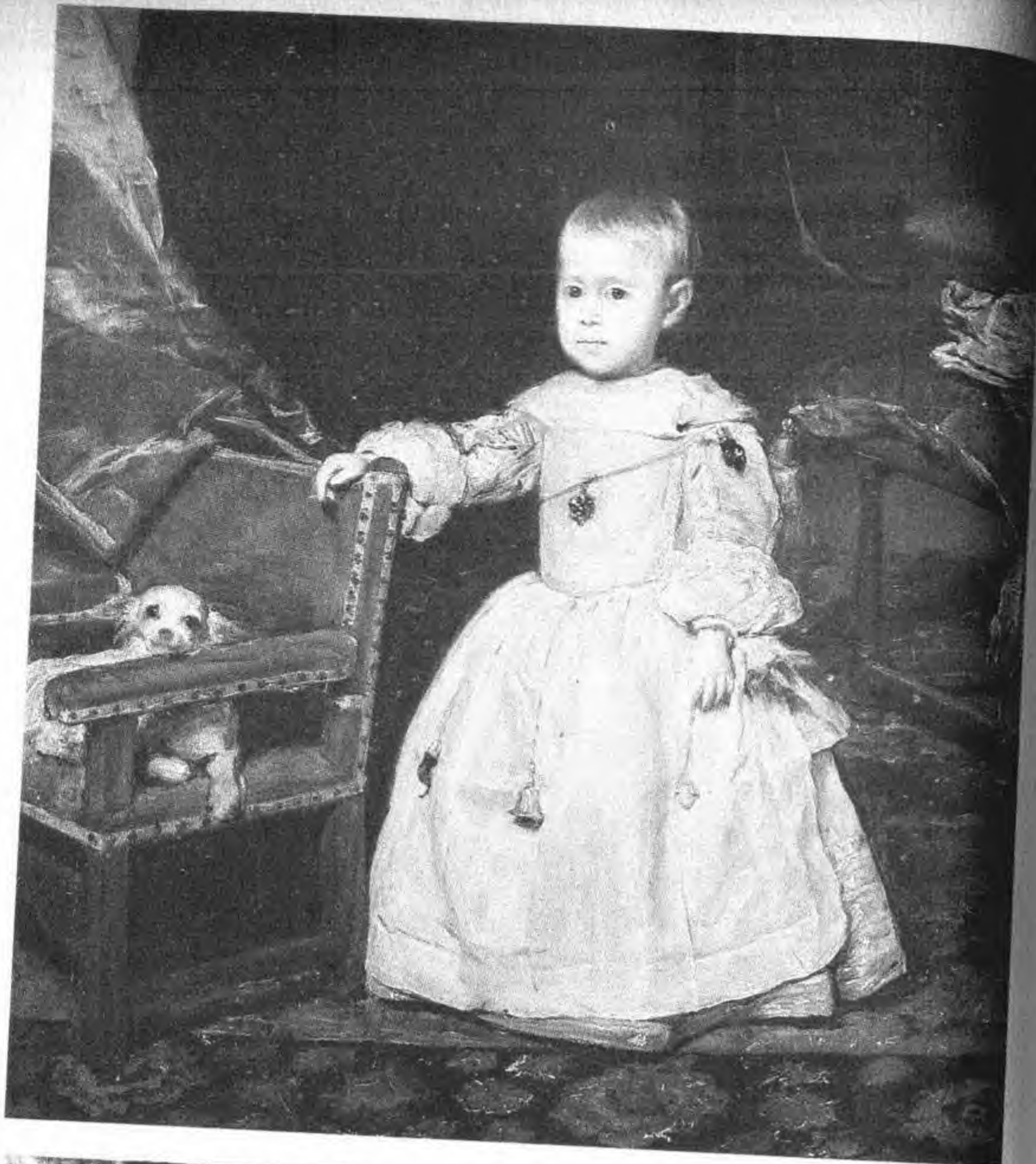


La cruz de Santiago que adorna el pecho de Velázquez en Las Meninas.

Personaje vestido con el hábito de caballero de Santiago (detalle de Julián Romero y su santo patrono, *de El Greco).* ▶

callaron, agradezcámoslo. Si la ignoraban, no la ignoramos nosotros. Con sólo que alguien hubiera exhibido el recibo de 4 de diciembre de 1625 en que Velázquez afirmaba haber percibido de don Juan de Genos la cantidad de ochocientos reales por pago de tres retratos, todo el tinglado de la información se hubiera desplomado estrepitosamente, y con vergüenza para nuestro hombre.

No ocurrió tan gravísimo accidente, pero la verdad del caso es que la prueba documental no marchaba. Ni Velázquez era noble ni lo había sido nadie de su familia. Esta resultaba ser de excelentes prendas, pero no pasaba de ahí la cosa, y con sólo esas bondades no podía haber hábito de Santiago ni cosa parecida. No es posible detallar aquí todos los virajes del juicio contradictorio, y más valdrá cortarlo por lo sano diciendo, sencillamente, que como el asunto tomaba mal cariz, el rey hizo una alcaldada. Se solicitó de Su Santidad dispensa de la nunca probada nobleza de Velázquez, concedióla Alejandro VII, y, por fin, se despachó el hábito el 29 de julio de 1659. Y, en realidad, todavía faltaba un requisito, fácilmente obviable: el del título de hidalguía, pero el rey lo concedió el 28 de diciembre del mismo año. Uno y medio había durado el proceso de la probanza, y no es necesaria gran cantidad de imaginación para entender en qué modo se alteraría en esos dieciocho meses la tradicional flema del pintor, viendo tan en inmediato peligro sus ilusiones, tan largamente acaricia-





Retrato del infante Felipe Próspero y detalle de la perrilla que acompaña al niño en sus juegos. Museo de Viena.

Página siguiente, La infanta Margarita Teresa. *Museo de Viena*



das, tan cautamente iniciadas, tan chapuceramente conseguidas. Y lo que ignoraba don Diego Velázquez de Silva, que ahora sí le corresponde el uso del don, es que no iba a disfrutar de la distinción ahora obtenida sino por el brevísimo plazo de siete meses, que así es de caprichosa, loca y arbitraria la Fortuna en sus jugueteos con las alegrías de los mortales. Aunque en este caso, el mortal tan maltratado se llamase Diego Velázquez.

Nuevos retratos de infantes

Primera y normal consecuencia del nerviosismo de este año de 1659 es que, en su transcurso, nuestro artista no ha pintado más que dos cuadros, ambos, retratos de niños reales. Repre-



El deslumbrador retrato, en rosa y plata, de la futura emperatriz de Austria, la infanta Margarita, es la última obra de Diego Velázquez. Obra de plena madurez, mostraba cuán larga podía haber sido aún la actividad del pintor. Museo del Prado, Madrid.

senta uno al príncipe Felipe Próspero, que, nacido dos años antes, fue fugacísima esperanza de una normal sucesión masculina a la Corona de España, en el puesto dejado vacío por Baltasar Carlos. Pero este Felipe Próspero ni fue próspero ni casi Felipe, porque murió sin cumplir los cuatro años. Era una criaturita enclenque, a la que llevaba en brazos, no aya ni nodriza, sino un viejísimo fraile, del que siempre se temía dejara caer a la criaturilla, matándola. El retrato del pobre niño, en el Museo de Viena, está todo lo bien pintado que permitía el poco interesante modelo, y lo mejor de todo es la juguetona perrilla que se divierte en el sillón.

También el Museo de Viena conserva el otro cuadro pintado ese año por Velázquez, y es un buen retrato de nuestra conocida Margaritina, a la que se le van endureciendo los rasgos faciales austríacos. Va ricamente vestida de lindo azul y, contra lo habitual en los fondos de retratos velazqueños, deja ver a su espalda un bufete y un reloj de calidad. A esta misma modelo hallaremos en el postrer cuadro de don Diego, ya del año siguiente. Ahora ha concluido, tres días después de alcanzar el deseado hábito, el año de 1659.

7. El último año

Un día más, un año más. Estamos en el primero de enero de 1660. Es la ocasión de introducirnos en casa de don Diego Velázquez de Silva, aprovechando su ausencia y la de su esposa, que habrán ido a misa o a alguna ceremonia de Palacio. Nuestra intrusión tiene por objeto saber cómo vive el artista y caballero de Santiago, mirar sus bienes caseros, escudriñar su biblioteca, obtener, en fin, la idea más aproximada de cuál pueda ser su círculo más íntimo. Es a lo menos que tenemos derecho para redondear la semblanza de un hombre al que hemos seguido por espacio de sesenta años y al que sólo quedan siete meses de vida en el ignorado calendario del azar.

La casa de Velázquez

Reside Velázquez en la casa llamada del Tesoro, una de las anejas a Palacio, desde 1652, casa que se compone de cuatro plantas; el cuarto bajo, la bovedilla, la bóveda y el cuarto alto. Esto es, con holgura, señorío y desembarazo. En cada uno de los pisos hay varias estancias. Las de la planta baja, que tendrían oficio de recibimiento, estrado y dormitorio, están muy bien amuebladas, con una sillería de «baqueta de Moscovia», varios bufetes y escritorios, entre los primeros uno muy rico, «de piedra negra con sus pies de palosanto». Hay bastantes cuadros, entre ellos un *Cristo en la cruz*, que será pintado por Pacheco, y un retrato de Inocencio X, el que fue a parar a Washington. En la bovedilla o entrepiso, donde don Diego tiene su cuarto de trabajo, hay, aparte de buenos muebles, vaciados de esculturas clásicas y nueve pinturas: una, el retrato de don Luis de Góngora; otras, que lo son del conde de Siruela, de don Tomás de Aguiar y de don Carlos Bodequín. Subimos desde aquí a la bóveda, el



Velázquez pintando en su taller. Detalle de La familia del artista, *por Mazo. Museo de Viena.* ▶

piso mejor amueblado, donde además de los bufetes, un escaparate, una papelera y un escritorio contiene muchísimas curiosidades como «dos cocos de la India guarnecidos de plata» o «un vaso de cuerno de rinoceronte». Las joyas son importantes: seis cadenas de oro, una venera de diamantes, tres medallas de oro, tres relicarios, una joya de pecho, dos sartas de aljófar y de coralillos, un reloj "pequeñito" de diamantes y otro de porcelana color turquesa... También hay avíos para fumar y un juego de damas en marfil y ébano. Muchas pinturas, unas ajenas, otras propias, acabadas y sin acabar, más utensilios del oficio de pintor, cual son «un instrumentillo de bronce para tirar líneas», «un libro de dibujos y estampas» y «un maniquí de madera de estatura de hombre».

Importa más husmear la biblioteca, en la que contamos ciento cincuenta y seis volúmenes, y como quiera que nada ofrecerá tan justa idea de una caracterología humana como su acopio de lectura, merecerán tales libros que los miremos muy despacio. De tema arqueológico posee los *Hieroglyphica*, de Pedro Valeriano; la *Roma sotterranea*, de Bossio, y las *Antigüedades de Sevilla*, de su paisano Rodrigo Caro. De teoría y arquitectura, buena colección de obras de Euclides, Vignola, Vitruvio, León Bautista Alberti, Scamozzi, Serlio, Cattaneo, Palladio, Montani y Rusconi. Aquí están también la *Simetría*, de Durero, la *Notomía*, de Vesalio y la *Varia Conmesuración*, de Juan de Arfe. De tratados de pintura, el de Alberti, el de Leonardo, y, naturalmente, el de Pacheco, más los *Diálogos de la Pintura* de su colega y poco amigo Vicente Carducho. Hay dos libros sobre Miguel Angel y un ejemplar flamante, hacía poco adquirido, de la *Descripción del Escorial*, del padre Santos. Para documentarse sobre temas mitológicos, las *Metamorfosis*, de Ovidio, tanto en italiano como en castellano, y la *Philosophia Secreta*, de nuestro Pérez de Moya. Algún arte de cabalgar, otro de caza, esto es, el *Arte de Ballestería y Montería*, de su retratado Juan Mateo, y un libro sobre las guerras de Flandes. De lo puramente literario, Petrarca, Ariosto y Baltasar de Castiglione, un Horacio romanceado, una antología poética, el diccionario de Nebrija y un vocabulario italiano. Para filosofía, Aristóteles, y, sobre religión, nada más que dos volúmenes. Muy sorprendentemente, no hay nada de teatro, ni de novela —es decir, tan sólo las aburridas *Auroras de Diana*, pero ni rastro de la copiosa novelística española de la época—, ni de divertimiento. Es ésta una biblioteca de ninguna frivolidad, con-

Portadas de cuatro de los libros que poseía Velázquez. ▶

PHILOSOFIA SECRETA,
DONDE DEBAXO DE HISTORIAS FABVLOSAS, SE CONTIENE MVCHA DOctrina, prouechosa a todos estudios. Con el origen delos Idolos, o Dioses dela Gentilidad.
ES MATERIA MVY NEcessaria, para entender Poetas, y Historiadores.
ORDENADO POR EL BACHILLER IVAN Perez de Moya, vezino dela villa de S. Esteuan del Puerto.
DIRIGIDO AL ILLVSTRE SEÑOR Iuan Baptista Gentil, hijo de Costantin Gentil.
CON PRIVILEGIO REAL.
En Madrid en casa de Francisco Sanchez impressor de libros. Año. M.D.LXXXV.

ARTE
DE LA PINTVRA
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS.
DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.
POR FRANCISCO PACHECO vezino de Sevilla.
Año 1649.
CON PRIVILEGIO.
En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajeria.

M. VITRVVIO POLLION DE ARCHITECTVRA, DIVIDIDO EN diez libros, traduzidos de Latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto, y sacado en su perfection por Iuan Gracian impressor vezino de Alcala.
DIRIGIDO A LA S. C. R. M. DEL REY DON PHElippe Segundo deste nombre nuestro Señor.
CON PRIVILEGIO.
Impresso en Alcala de Henares por Iuan Gracian.
Año M. D. LXXXII.

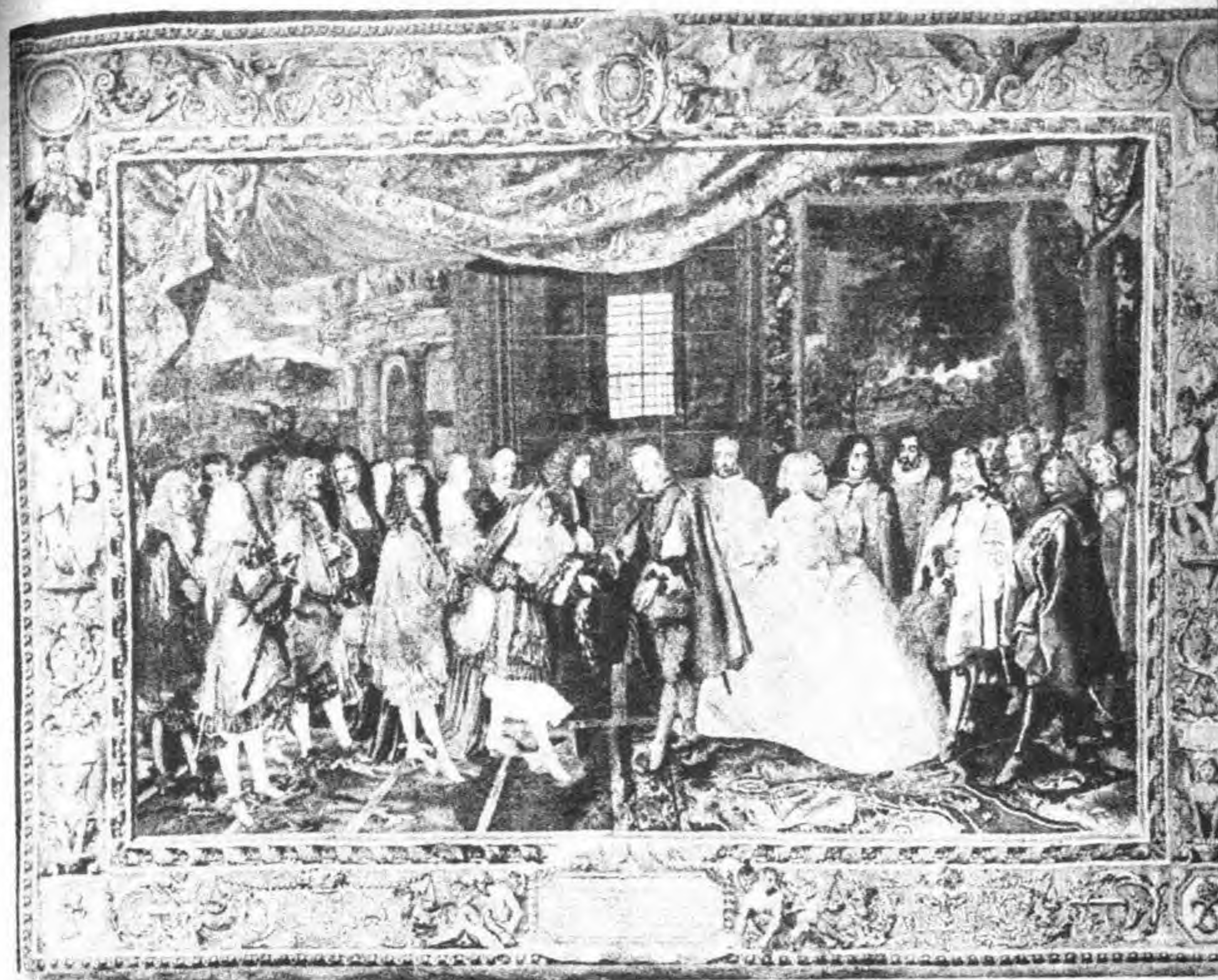
TERCERO Y QVARTO LIBRO DE ARchitectura de Sebastian Serlio Boloñes.
DIRIGIDO AL MVY ALTO Y MVY PODEROSO SEÑOR DON PHILIPE PRINCIPE DE ESPAÑA, NVESTRO SEÑOR.
EN TOLEDO EN CASA DE IVAN DE AYALA.
CON PRIVILEGIO POR DIEZ AÑOS.

sagrada enteramente a fundamentos científicos y teóricos del arte y a sus aplicaciones prácticas. Biblioteca, también, de un hombre de considerable cultura, mas nada dado a las lecturas de ficción. Crece el respeto para con nuestro hombre al conocer la altura de lo que gusta leer; pero no dejamos de deplorar su desatención hacia tantísimos de los insignes escritores españoles contemporáneos.

Queda por visitar el cuarto alto, donde están la cocina, un cuarto de cofres y baúles y el ropero. Las galas que aquí guarda Velázquez son: un vestido de jerguilla verdosa, guarnecido con puntas y pasamanos de plata; otro de paño pardo y un tercero noguerado, con mangas de raso, guardados en un cofre de los llamados de camino. En un cajón, otros tres trajes, dos de lanilla y otro de mangas de rizo bordadas y el ferreruelo de raja de Florencia. Añádanse no menos que once sombreros y otras prendas varias. Es mucho más modesto el vestuario de su esposa doña Juana, pero se compensa con las ropas de cama, ricas y copiosas, y la presencia de dieciocho tapices, cinco de ellos finos y de Bruselas. Acaba tras de ello nuestra indiscretísima inspección en la casa de don Diego Velázquez, y será razón de retirarnos, no ocurra que nos sorprenda su dueño. La curiosidad ha quedado muy recompensada al saber que el pintor vive bien, casi diríamos que con lujo. Entretanto, en el inmediato y desbaratado palacio, hay días en que la reina no come confites porque no los quiere fiar el tendero, y a la infanta se le presenta para cena un pollo corrompido u otro comido de moscas. Estas desgracias no pueden ocurrir a don Diego Velázquez, del hábito de Santiago y pintor de Su Majestad.

La jornada de Fuenterrabía

Comenzó el año 1660 con las minucias burocráticas a que ya estamos habituados, minucias que sería muy de ver cuánto y cuantísimo molestaban a nuestro Velázquez, por no dejarle ocasión ni tiempo para pintar. Van pasando los meses y no ha hecho otra cosa que comenzar un retrato de la infanta Margarita, y comenzado se quedará, o, por mejor decir, sin conclusión. El retrato, en rosa y plata, es pura maravilla de acordes, más puestos de manifiesto por el cortinón granate y por el pañuelo que la infanta suspende de su mano derecha y la rosa que mantiene en la izquierda. Retrato insigne, decimos, pero que tendrá que concluir Juan Bautista del Mazo, porque Velázquez es reclamado



Tapiz de la entrevista de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes.

por sus obligaciones de aposentador. Pues era el caso que, luego de la derrota española en las dunas de Nieuport, el 4 de junio de 1658, perdidas todas las plazas del Flandes marítimo y de buena parte del Brabante, pedíamos la paz a nuestro contumaz enemigo Luis XIV. Cederíamos a Francia el Rosellón y la Cerdaña, plazas en Flandes, Hainaut y Luxemburgo, y el Rey Sol casaría con la infanta María Teresa. Esas serían las principales cláusulas de la Paz de los Pirineos, que iba a ser firmada el 6 de junio, teniendo lugar al día siguiente la entrega de la infanta.

Para que los monarcas español y francés y sus respectivos ministros se entrevistasen en tan importante coyuntura, había que alzar en la isla de los Faisanes, en el Bidasoa, un pabellón congruentemente decorado y amueblado para recibir a los regios conversantes y a sus más próximos colaboradores. En los muchos testimonios documentales que hacen fe de los trabajos previos, esta ocasión es llamada jornada de Fuenterrabía, y el peso todo de la compleja organización recayó sobre el aposentador

Carta de Velázquez al pintor Diego Valentín Díaz, último escrito del artista.

mayor, esto es, sobre nuestro Velázquez, privado del placer de pintar. Pero, en trueque, estuvo presente en el trascendental pacto, luciendo su natural bizarría, llevando capa con insignia de su Orden de Santiago, venera de lo mismo y un espadín con guarnición y puño de plata labrada de Italia. Entregada la infanta el día siete, al siguiente se inició el regreso del rey y de Velázquez a Madrid. Y, habiendo llegado a Madrid don Diego, su familia le recibió con harto alborozo, porque había corrido el rumor de que era muerto. Ignórase de dónde salió ese rumor, que más parecía una premonición, pues se haría verdad en pocos días. Fue el sábado 31 de julio cuando, luego de haber pasado la mañana con el rey, volvió fatigadísimo a casa. Y, llegados aquí, es menester dejar la pluma a don Antonio Palomino, ya que todo cuanto se escribiese sería según sus noticias, y mejor será que él las traiga en muy cumplido informe:

Muerte del pintor

«Comenzó a sentir grandes angustias y fatigas en el estómago y en el corazón. Visitóle el doctor Vicente Moles, médico de la familia; y Su Majestad, cuidadoso de su salud, mandó al doctor Miguel de Alba y al doctor Pedro Chavarri... que le viesen; y

conociendo el peligro, dijeron era principio de terciana sincopal minuta sutil, afecto peligrosísimo por la gran resolución de espíritus; y la sed que continuamente tenía, indicio grande del manifiesto peligro de esta enfermedad mortal. Visitóle, por orden de Su Majestad, don Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, Arzobispo de Tiro (y) Patriarca de las Indias; hízole una larga plática para su consuelo espiritual; y el viernes 6 de agosto, año del Nacimiento del Salvador 1660, día de la Transfiguración del Señor, habiendo recibido los Santos Sacramentos y otorgado poder para testar a su íntimo amigo Don Gaspar de Fuensalida, grefier de Su Majestad, a las dos de la tarde..., dio su alma a quien para tanta admiración del mundo le había criado; dejando singular sentimiento a todos, y no menos a Su Majestad, que en los extremos de su enfermedad había dado a entender lo mucho que le quería y estimaba.»

»Pusieron al cuerpo el interior humilde atavío de difunto, y después le vistieron, como si estuviera vivo, como se acostumbra a hacer con los Caballeros de las Ordenes Militares; puesto el manto capitular, con la roja insignia al pecho, el sombrero, espada, botas y espuelas; y de esta forma estuvo aquella noche puesto encima de su misma cama en una sala enlutada; y a los lados, algunos blandones con hachas, y otras luces en el altar, donde estaba un Santo Cristo, hasta el sábado, que mudaron el cuerpo a un ataúd, aforrado en terciopelo liso negro, tachonado y guarnecido con pasamanos de oro, y, encima, una cruz de la misma guarnición, la clavazón y cantonera doradas, y con dos llaves; hasta que llegando la noche y dando a todos luto sus tinieblas, le condujeron a su último descanso en la parroquia de

Partida de defunción de Velázquez: «En siete de Agosto de mil seyscientos y sesenta murió en esta parrochia de San Juan Baptista de Madrid. D. Diego Velázquez, cavallero de la Orden de S. Tiago... Recivió los Santos Sacramentos, otorgó poder para textar a Doña Juana Pacheco, su mujer...»



Demolida la iglesia de San Juan y desaparecidos los restos de Velázquez, esta sencilla columna de la madrileña plaza de Ramales, erigida en 1961, marca el lugar donde estuvo el sepulcro del gran artista.

San Juan Bautista.» En fin, se hizo el oficio con la mayor solemnidad, asistiendo la música de la capilla real y varios caballeros de las órdenes, hasta bajar el féretro a la bóveda.

Apenas cabe traer comentarios al texto del informadísimo Palomino, porque los extraños síntomas que proporciona de la enfermedad mortal guardan correlación escasa con los de la observación clínica actual; pero cabe pensar en una pancreopatía aguda o en alguna peritonitis por perforación gástrica, biliar o apendicular. En cuanto al templo de San Juan Bautista, lugar del enterramiento, fue arrasado durante la Guerra de la Independencia, y nadie se preocupó de salvar los restos de Velázquez. Un intento de hacerlo, en 1845, no dio resultado, y, considerándolos perdidos, no ha sido renovado. En el solar de dicha iglesia, actual plaza de Ramales, se erigió en 1961 una columna, modesto monumento que señala la morada postrera del gran pintor.

No podríamos abandonar su memoria sin dar noticias de los rumbos de sus allegados y de sus próximos. Con espantosa y mínima diferencia de días, le acompañaba su fiel y callada esposa doña Juana Pacheco, fallecida el 14 de agosto, ocho días después que su marido, y claro está que una muerte determinó la otra. Doña Juana fue también sepultada en la iglesia de San Juan Bautista.

El 24 de noviembre de 1664 muere don Gaspar de Fuensalida, grefier de Su Majestad, fidelísimo amigo de Velázquez des-

de hacía muchos años, y su testamentario. Simpática y noble figura a la que debía muchas atenciones el artista, y, por consiguiente, todos nosotros.

El 17 de septiembre de 1665 pasa a mejor vida Felipe IV. El pésimo gobernante, en cuyo pasivo ha de cargarse tanta parte de la ruina de España, apenas puede presentar como descargo ante la historia una actuación, sin duda muy benemérita, y es la de haber comprendido con diáfana intuición la valía de Diego Velázquez, desde un ya lejano año, el de 1623. Felipe había sido un buen *amateur* y aborrecible gobernante. Su viuda doña Mariana vivió inútilmente hasta 1696. La habían precedido en el viaje final su hija Margarita, en 1673, y su hijastra María Teresa, la casada con Luis XIV, en 1683.

Juan Bautista Martínez del Mazo, el magnífico pintor, todavía no valorado, heredó el cargo de pintor de cámara de su suegro y maestro. Pero lo disfrutó pocos años, ya que murió el 10 de febrero de 1667. Su esposa Francisca Velázquez había muerto en 1652 ó 1653, y volvió a casar con Francisca de la Vega, primero, con Ana de la Vega, después, hasta reunir una copiosa colección de hijos. Pero los procedentes de los matrimonios posteriores no echaron demasiado buen pelo. Y, muy por el contrario, Teresa Martínez del Mazo y Velázquez, hija de la que creemos *Dama del abanico* y nieta de Diego Velázquez, casó con un

Partida de defunción de la esposa de Velázquez. La fiel doña Juana sólo le sobrevivió una semana.

cierto don Pedro Casado y Acevedo, teniendo por hijo a un tal Isidro, que fue creado Marqués de Monteleón. Un hijo de éste casa con la hija del conde de Glyldensteen. La hija de éstos se une al conde de Reuss-Köstritz. Y pasan dos generaciones más y tiene lugar el entronque con la casa de los Príncipes de Hohenlohe-Lagembourg, de donde proceden las dinastías de Castell-Castell y de Leiningen, con amplios desparramamientos por lo más conspicuo de la alta nobleza centroeuropea. Para no aburrir con la enumeración de apellidos y coronas, sintetizaremos la casi inverosímil descendencia en la noticia de que el príncipe de Liechtenstein, la princesa de Luxemburgo, el príncipe Bernardo de Holanda y el rey Balduino de Bélgica son descendientes por línea directa de Juan Bautista Martínez del Mazo, y, naturalmente, de Diego Velázquez, y no menos, naturalmente, del buen Francisco Pacheco. La sorpresa que reservaba el destino a la descendencia velazqueña no se contentó con menos que con traerle nietos reales. Es algo tan imprevisible y tan fuera de las habituales lógicas cual no podría serlo más. El glorioso Velázquez, desde la eternidad, ha debido contemplar complacidamente este imprevisible ascenso de las jerarquías de su familia.

Y para concluir con la suerte de los próximos y allegados, porque la presencia de realezas no debe estorbar la gratitud a seres más humildes pero más efectivos que figuraron en la biografía del artista: en 1670 murió Juan de Pareja, el servidor mulato y sevillano que, mediante su retrato, fue un día en 1650 el personaje más popular de Roma. Tras la muerte de Velázquez se había entregado de lleno a la pintura, dejando lienzos tan estimables como *La vocación de San Mateo*, en el Museo del Prado, y *Bautismo de Cristo*, en el de Huesca. Desaparece con Juan de Pareja el último de los leales amigos —casi pariente— de Diego Velázquez. Ya por esas calendas, se está consumando la destrucción de España bajo el babeante cetro de Carlos II.

Así desaparece, poco a poco, el panorama humano que había acompañado al artista en su curva vital. Otra curva póstuma, ésta de gloria, le aguardaba.

8. Fama y gloria póstumas

La historia de la estimación de la pintura de Velázquez comienza durante su propia vida. Aparte aquellos desahogos de Vicente Carducho, ninguno de sus colegas ha dejado de sentir, respetar —y claro está que envidiar— la calidad pictórica de este hombre más que afortunado, que ha llegado a todos los puestos —y hasta algunos más— imaginables para quien se gana la vida con una paleta, unos pinceles y unos lienzos en blanco. Que se le envidia es cosa probada, pero se le envidia en secreto, y públicamente su nombre es alabado y enaltecido. No se perderá la memoria de quien ha gozado de la confianza del rey, ha estado dos veces en Italia y ha tenido el señalado honor de retratar al papa. Porque ningún otro pintor de lo que queda del siglo XVII tendrá opción a tanto, ni el reino empobrecido ayudará a la posibilidad, ni Carlos II es sino una babosa caricatura de su padre. Durante el siglo XVIII, con el gesto inicial de desvío que los Borbones instaurados guardan para todo lo específicamente español, decae algún grado la fama de Velázquez, y una muy grave desdicha fortuita se abate sobre su obra, al arder en el incendio del viejo alcázar, el 28 de diciembre de 1734, muchas de sus más notables pinturas, en tanto otras sufren lesiones. Incluso va a ser ensombrecido por la desbordada estimación que se siente por Murillo, tanto en España como en el resto de Europa. Serán los artistas y los eruditos los que mantengan inalterada la fe en la valía prodigiosa de la obra velazqueña. Más aún, será Francisco Goya quien se dé a grabar algunos de los cuadros más característicos de su maestro y antecesor, al mismo tiempo que toma de él secretas lecciones en cuanto a enfoques y posturas de nuevos reales retratados. Y si aquellas traslaciones de obras velazqueñas a grabados goyescos sorprenden por un algo siniestro, por una aportación ligeramente burlesca, irreprimible en Goya, las lecciones mudas han obrado prodigios. Son las advertibles en los retratos ecuestres y en los de cazadores. Los hallazgos de Velázquez continúan siendo valederos y eficaces más de un siglo más tarde.


En el siglo XIX, Eugenio Lucas pintó muchas escenas de inspiración velazqueña. Col. Roig, Puerto Rico.

Velázquez y el siglo XIX

Otro siglo, el XIX, se comportará respecto a Diego Velázquez de los modos más contradictorios posibles, y será instructivo mostrarlos. Un gran pintor romántico todavía no justamente valorado, Eugenio Lucas y Padilla, se entusiasmará ante lo imaginado por Goya, y ésta es faceta muy conocida y acaso abultada en su labor, porque no menos sentirá la atracción de Velázquez, y se dará tanto a la copia como a la interpretación libre de criaturas velazqueñas. Lucas, que copió puntualmente *Las hilanderas*, con lo que despistó a los más esclarecidos críticos franceses, que se creyeron ante la obra más inconfundiblemente legítima de Velázquez, especuló muchísimo con felipes, marianas y margaritas en combinaciones harto curiosas y bien captadas en cuanto a ambiente, y sólo de *Las Meninas* hizo cuantos arreglos se le ocurrieron. Arreglos y variantes que, como la del muy velazqueño *Cazador*, del Museo de Arte Moderno, no procura-

ban engañar a nadie acerca de su autenticidad, sino que significaban un repetido y discontinuo homenaje a don Diego.

Pero este homenaje no estaba respaldado por el tiempo. Aparte de que en 1860, al cumplirse doscientos años de la muerte del gran pintor, a nadie se le ocurrió pensar en nada parecido a un homenaje nacional ni mucho menos internacional, el mercado de arte acusaba bien un descenso en la estimación. Dado que ese siglo XIX era el destinado por la negra suerte de España a que de su suelo emigraran pinturas por toneladas, había una cotización europea —casi siempre centrada en Londres— que atribuía precios según la gloria última de cada uno de los artistas cuyas obras estaban en manos del subastador. Pues bien, el precio medio de un cuadro de Velázquez era comúnmente inferior a la tasa, también media, de otro de Murillo. Muy cierto es que no todos los cuadros tenidos por Velázquez lo eran efectivamente, pero tampoco lo eran todos los de Murillo. Y se emparejaban ambos apellidos como si de artistas gemelos se tratase, lo que hoy no puede parecernos sino muy peregrina equivocación. Ejemplo peculiar es la publicación de uno de los libros decanos acerca de nuestro hombre: es el *Velázquez and Murillo*, de Charles B. Curtis (Londres-Nueva York, 1883), libro importante, pero en el que se enjuicia a ambos sevillanos como valores equivalentes.

Mientras tanto, la justicia del pueblo resultaba ser más directa que la de eruditos y marchantes. El Museo del Prado, cuyas puertas se abrieron en 1819, dejaba ver largas y muy varias riquezas, pero el instinto popular adoptó como más fáciles de adherencia mental las de Velázquez, y pinturas como *Los borrachos* y *La fragua de Vulcano*, *La rendición de Breda* y *Las Meninas*, o las series de bufones y enanos ingresaron en los más elementales repertorios culturales del hombre medio, del español apenas iniciado en lides culturales. Otro tanto acaecía con Murillo, ciertamente, pero éste comenzaba a perder puntos en las esferas más exigentes. Más o menos exactamente, ésta es la situación en el año 1899, en que se celebra la conmemoración del tercer centenario del nacimiento del gran artista.

Tercer centenario del nacimiento de Velázquez

Era el año siguiente del crítico 98, en que se consumaba la ruina ultramarina y militar de España. En puridad, era éste el capítulo final de una decadencia comenzada en días de la vida de



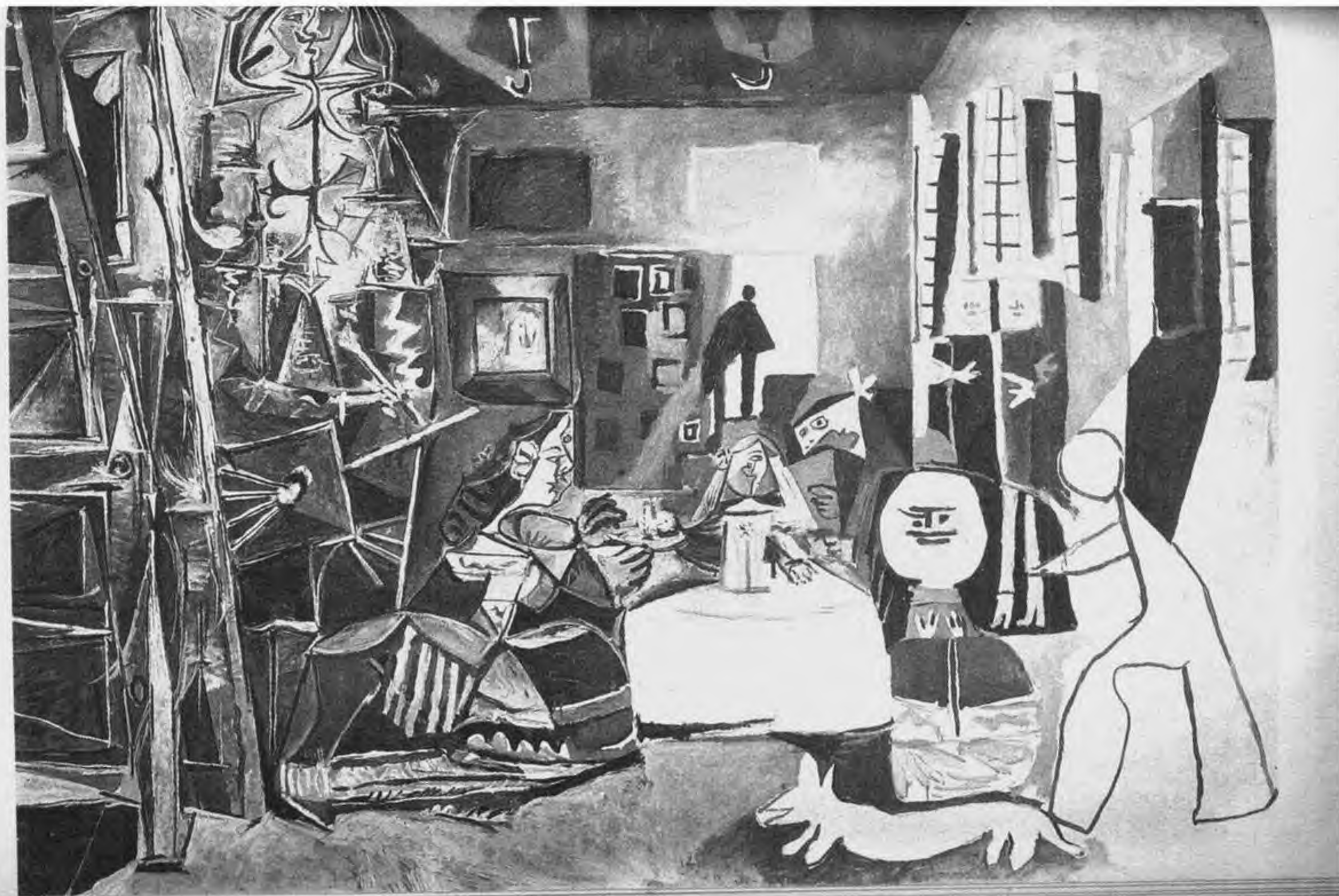
Sala de Velázquez en el Museo del Prado, de Madrid.

Velázquez, pero incluso en cotejo con ellos era excesivamente desventurada nuestra reciente ruina, con lo que el centenario y la colaboración, más que atenerse al estudio y al análisis del arte velazqueño, se dirigió a cantar pasadas grandezas, teniendo los rapsodas a cada momento en la boca el nombre de Breda y de sus invictos soldados. Muy aparte de tal evocación, de esos mismos años procede la primera bibliografía verdaderamente seria y exigente acerca de nuestro hombre. En 1898 había publicado el gran pintor don Aureliano de Beruete su monografía sobre Velázquez, en francés —extrañísimamente, jamás hubo edición española—, con prólogo de su colega Léon Bonnat. Libro que respondía a la capital necesidad de cribar atribuciones, tantas de ellas fantásticas, y dejar reducido el *opus* velazqueño a las más justas proporciones. Beruete no admitía en su catálogo sino ochenta y seis pinturas de Velázquez, y bien puede comprenderse que, al estrechar y restringir la producción, cada uno de los cuadros admitidos como auténticos ganaba en quilates. Y no otro fue el origen de la consiguiente supremacía del artista sobre todo otro español. En lo sucesivo, su emparejamiento con Murillo perdía cualquier razón de ser y no podría ser considerado sino como arbitrario.

Bibliografía, exposiciones y homenajes

En la cada día más exigente bibliografía velazqueña, la segunda edición del *Velázquez und sein Jahrhundert,* de Carl Justi, publicada en 1903, volvió a admitir pinturas que no eran de don Diego, ello en trueque de proporcionar un luminoso y completísimo panorama, no sólo de la vida del artista, sino de todo su tiempo. Era libro benemérito, y destinado a crear hondo clima admirativo en torno de nuestro Velázquez. Y la tónica de la bibliografía posterior continuó fiel a la tarea de eliminar postizos, indignidades y otras añadiduras a la obra limpia e inconfundible del pintor. Ciertamente, no podía mantenerse la brevísima cifra propugnada por Beruete, ya que constantemente aparecían pinturas nuevas que demandaban estudio sereno y, en no pocos casos, bendición total y adscripción al catálogo. Ello ha ocurrido muy frecuentemente en lo que va de siglo, y hasta nuestros días se ha enriquecido de modo muy considerable ese catálogo, mediante la salida a luz de cuadros ignoradísimos, sacados de este

Las Meninas *de Pablo Picasso. Museo Picasso, Barcelona.* ▶



convento, de aquella mansión privada o de tal cual museo provinciano, con el resultado de que se admitan hoy como pinturas subsistentes de mano de Diego Velázquez unas ciento treinta. Es bien posible que el número aún pueda ser aumentado, como lo es también que algunas de las admitidas no resistan los análisis de todo orden y se hundan en menos prestigiosas atribuciones, cual ha acontecido, por ejemplo, al *Don Antonio el Inglés*, del Museo del Prado. En todo caso, tanto el ascenso como el descenso no tienen ya lugar sin muy meditados y convincentes argumentos en que median los estudiosos de mayor solvencia.

Desde el siglo XIX, y aparte de la brava gestión de Eugenio Lucas, muchos pintores españoles y no españoles tomaron a Velázquez por maestro y modelo ideal, proponiéndose pintar de la manera más cercana a la suya. Programa de absoluta insensatez, porque para emular a Velázquez es imprescindible poseer sus mismas dotes, esto es, su conjunción de retina penetrante, de mente organizada y de mano diestra como ninguna. Más de mil y más de dos mil desdichados creyeron que una pintura de porfía realista y sobada, con pretensiones contiguas a lo fotográfico, podría pasar por velazqueña, mezquina ambición con la que no conseguían sino minimizarse a sí mismos y tratar de insultar a Velázquez, bien que no le pudieran alcanzar tales insultos. Y no se les pasaba por la imaginación —ni era posible, pues que carecían de ella— que si de algún modo cabía aproximarse al maestro, no era mediante procesos técnicos, sino espirituales. Esta fue la intención del soberbio genio español Pablo Picasso, el que, en uno de sus accesos nostálgicos de nuestra piel de toro, concibió, anticipándose en tres años al previsto centenario, la idea de rehacer *Las Meninas* en una serie de nuevas pinturas, reflejos de otros tantos días, mejor o peor humorados, y con mayor o menor fidelidad al original, e incluso al picassismo de Picasso. Pues bien, nunca ha sido más conmovedor el homenaje de un gran artista a otro gran artista que en esta prueba de humildad dada por Picasso. Esas nuevas versiones de las damas de honor, y de los enanos, y del perro, y de nuestra conocida Margaritina no se limitan a reafirmar la libertad infinita de Picasso en sus imprevisibles modulaciones gráficas, sino que roban intención velazqueña, y la abren, y la retuercen, y la vuelven a exponer, tantas veces dándonos una Margarita que es todavía más Margarita que la cierta. Es conmovedor el esfuerzo picassiano para empequeñecerse voluntariamente ante su compatriota, colega y maestro. La serie picassiana de *Las Meninas* es la más sentida secuencia de devociones ofrecidas a Diego Velázquez.

Tercer centenario de la muerte de Velázquez

Y tres años más tarde, en 1960, tuvo lugar la conmemoración del tercer centenario de su muerte, celebración conclusa en 1961. Una exposición en Madrid que obtuvo la visita amorosísima de la *Venus del espejo*, actos mil, y copiosa cosecha de publicaciones fueron el corolario práctico y tangible de una gratitud y un reconocimiento nacionales e internacionales para con aquel hombre de dotes imposibles y de personalidad tan señera. Al mismo tiempo, tan impenetrable, tan introvertida, tan única. Parece que debería clausurarse este intento de biografía con una semblanza comprimida, en la que unas pocas palabras muy elegidas tuvieran la virtud de adjetivar certeramente al hombre y a su obra. Así debería ser, pero no osaré hacerlo con todos los sacramentos que la ocasión merece. Y si algún colofón procede, sea uno por demás insigne, en el que el genio desmedido y tropical de Rubén Darío unió los afectos de Velázquez y de su retratado don Luis de Góngora. Y éste es el colofón:

En tanto "pace estrellas" el Pegaso divino,
y vela tu hipógrifo, Velázquez, la Fortuna,
en los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.
Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino
del arte como torre que de águilas es cuna,
y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.
Gloriosa la península que abriga tal colonia.
¡Aquí bronce corintio y allá mármol de Jonia!
Las rosas a Velázquez y a Góngora claveles.
De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,
y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas
salen las nueve Musas de un bosque de laureles.

Cronología

1599 Nace en Sevilla Diego de Silva Rodríguez Velázquez, hijo de Juan y de Jerónima, casados en 1597. El seis de junio es bautizado en la iglesia de San Pedro de la misma ciudad.

1609 Entra probablemente en el obrador del pintor Francisco de Herrera el Viejo.

1611 Firma de un contrato entre el padre de Velázquez y el pintor Francisco Pacheco para que éste le enseñe a su hijo el arte de pintura durante seis años.

1617 Velázquez obtiene la aprobación como maestro pintor tras realizar el examen ante su maestro y Juan de Uceda, veedores de la cofradía de San Lucas, corporación de los pintores sevillanos.

1618 El pintor contrae matrimonio con Juana Pacheco, hija de su maestro, nacida en 1602. Primera obra datada que se conserva.

1619 Nace su hija Francisca que moriría pronto.

1620 Recibe como aprendiz a Diego de Melgar. Retrata por dos veces a la monja franciscana Jerónima de la Fuente, que se embarcaba para Manila.

1621 Nace su hija Ignacia. Felipe IV, rey; Olivares, valido.

1622 Viaja en primavera a Madrid. Retrata al poeta Góngora. No consigue pintar a los reyes y regresa a Sevilla.

1623 Nuevo viaje en verano a la corte con su suegro. Retrata al canónigo Fonseca, al rey y hace un bosquejo del príncipe de Gales, que entonces se encontraba en Madrid. Es nombrado pintor del rey, con doscientos veinte reales de salario mensual.

1624 Recibe ochocientos reales de doña Antonia de Ipeñarrieta, viuda de Pérez de Araciel por sendos retratos de su esposo, del rey y de Olivares.

1625 Un retrato de Felipe IV ecuestre se expone en la calle Mayor frente a San Felipe.

1626 Solicita para su suegro una plaza vacante de pintor del rey, sin conseguirlo.

1627 Propone a Lanchares, Nardi y Núñez del Valle, por este orden, para

una plaza de pintor real. Pinta, en concurso con Cajés, Carducho y Nardi, *La expulsión de los moriscos* (destruido en 1734) y consigue, como premio al vencedor, la plaza de ujier de cámara.

1628 Acompaña a Rubens, llegado a Madrid en misión diplomática, al monasterio de El Escorial. El rey le asigna una *ración* diaria de doce reales, la misma que tenían los barberos de cámara.

1629 Embarca en Barcelona en agosto rumbo a Génova; en la nave viaja Spínola, triunfador de Breda. Pasa a Milán, Venecia, Ferrara y Cento, donde probablemente conoció al Guercino. Por Loreto llegó a Roma; allí el cardenal Barberini le alojó en el Vaticano, pero pronto solicitó y obtuvo vivir en Villa Médicis.

1630 A fin de año Velázquez se traslada a Nápoles donde visita a Ribera.

1631 En enero está de nuevo en Madrid. Retrata al príncipe heredero Baltasar Carlos. Tiene como oficial al italiano Hércules Bartolussi.

1632 Se le pagan mil reales por dos retratos de los reyes destinados a Alemania. Su hija Francisca se casa con el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo. El rey le concede cobrar un pago de vara de alguacil de la casa y corte, aprobado por las Cortes el año siguiente. A fines de año y comienzos de 1634 vende dieciocho pinturas de distintos artistas para decorar el Buen Retiro, entre ellas *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, pintadas en Italia.

1634 Velázquez traspasa a su yerno el cargo de ujier de cámara. Se le paga por unas pinturas encargadas para el Buen Retiro, seguramente retratos de seis bufones, de los que se conocen los de Ochoa y Cárdenas.

1635 Termina *La rendición de Breda* y los retratos ecuestres para el salón de Reinos del Buen Retiro. Nace Inés, su primera nieta, que muere pronto.

1636 Es nombrado ayuda de guardarropa. Solicita el pago atrasado de 15.803 reales.

1638 Se le reparten cuatrocientos reales por la alcabala correspondiente a los años 1636 y 1637. Retrata a la duquesa de Chevreuse y comienza el retrato de Francesco d'Este, que concluye al año siguiente. Nace su segunda nieta, llamada también Inés.

1639 El rey le hace merced de un oficio de escribano del repeso mayor de la corte. Retrata al almirante Adrián Pulido Pareja.

1640 El rey concede a Velázquez un anticipo de 5.500 reales a cuenta de las obras que ha de ejecutar. Vende al alguacil de casa y corte Luis de Peñalora el oficio de escribano citado en 30.800 reales. Después del parcial incendio del Buen Retiro viaja con Alonso Cano por Castilla la Vieja para recoger pinturas que reemplacen a las destruidas.

1642 Viaja a Zaragoza, por Cuenca y Molina de Aragón, en el séquito del rey. Conoce al pintor Jusepe Martínez.

1643 Caída del conde-duque de Olivares. Es nombrado ayuda de Cámara sin ejercicio y superintendente de obras particulares, con sueldo de 660 reales al mes.

1644 Acompaña al rey a Fraga y pinta allí su retrato, que se expone en la iglesia de San Juan en agosto. Retrata también al bufón llamado "el Primo".

1645 Interviene en labores decorativas en la alcoba de mediodía del Alcázar. Seguramente en este año retrata a Don Gaspar de Borja, cardenal arzobispo de Toledo.

1646 Es nombrado ayuda de cámara con oficio. Otorga poder a un procurador para el pleito que sigue con el entallador Francisco de Belvilar.

1647 Se le nombra veedor y contador de obras de la Pieza Ochavada del Alcázar.

1648 Nace María Teresa del Rosario, su tercera nieta. El rey eleva a 7.700 reales la cantidad anual asignada por las obras a realizar. En las fiestas de San Isidro ocupa el balcón 24 del cuarto piso de la Casa de la Panadería, según el protocolo cortesano. A fin de noviembre otorga poder general a su esposa, pues va a ausentarse de España.

1649 Velázquez embarca en enero en Málaga rumbo a Italia con la embajada que recibirá en Trento a la futura reina Mariana de Habsburgo. Llega en febrero a Génova, pasa a Milán, Padua y Venecia, donde compra pinturas de Tiziano, Tintoretto y Veronés por cuenta del rey. En Bolonia entra en contacto con los fresquistas Colonna y Mitelli, que luego viajaron a Madrid. Estancias breves en Módena, Parma, otra vez Bolonia y, por Florencia, llega a Roma. De inmediato marcha a Nápoles donde visita de nuevo a Ribera, y en julio está de regreso en Roma.

1650 El rey reclama la vuelta del pintor a España. Ingresa en la Academia de San Lucas y en la Cofradía "dei Virtuosi" del Panteón. Conoce a Bernini. Formula una petición al rey para ingresar en una orden militar. Retrata a su criado y pintor Juan de Pareja, al papa Inocencio X, al cardenal Astallo y a monseñor Segui, mayordono papal, entre otros personajes. Sale de Roma en diciembre y pasa a Módena.

1651 Embarca en mayo a Génova y llega a Alicante —o quizá a Barcelona—, regresando luego a Madrid. El rey le concede cien escudos de oro anuales por la vía de "gastos secretos".

1652 El rey le nombra aposentador de palacio en contra del parecer de la comisión. Una carta del rey al conde de Oñate hace referencia a cuatro dibujos para grandes vasos de pórfido realizados por Velázquez y enviados a Roma.

1653 Se envía a la corte de Viena un retrato de la infanta María Teresa.

1654 Asigna a su nieta Inés 132.000 reales de dote con motivo de las capitulaciones matrimoniales.

1655 Dirige la renovación de la galería del mediodía, del patio de la Tapicería

y del jardín de los Emperadores del Alcázar. Recibe 22.765 reales por libramiento de la Junta de Millones del Reino.

1656 Pinta *La familia* o *Las meninas*.

1657 Solicita volver a Italia, pero el rey niega el permiso.

1658 Se inicia el expediente para la concesión del hábito de la Orden de Santiago al pintor.

1659 Despacho real de concesión del hábito, tras dos dispensas papales ante la oposición razonada del Consejo de las Ordenes, y de cédula de hidalguía. Retratos del príncipe Felipe Próspero y la infanta Margarita.

1660 Viaja a Fuenterrabía cumpliendo dos funciones de aposentador y asiste a la entrega de la infanta María Teresa a su futuro esposo Luis XIV de Francia en la isla de los Faisanes. Regresa a Madrid y escribe en julio al pintor vallisoletano Valentín Díaz. Enferma a fines de ese mes y muere el 6 de agosto, siendo enterrado al día siguiente en la iglesia de San Juan Bautista. Ocho días más tarde muere su esposa Juana.

Catálogo cronológico de las obras de Velázquez que se conservan

h. 1617 *Inmaculada* y *San Juan en Patmos* (Londres, National Gallery).

1618 *Vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gallery of Scotland).

h. 1618 *Tres músicos* (Berlín, Staatliche Museen). *Dos mozos a la mesa* (Londres, Wellington Museum). *El almuerzo* (Budapest, Szépmüveszeti Múzeum). *El almuerzo* y *Cabeza de mozo de perfil* (Leningrado, Ermitage). *Don Cristóbal Suárez* (Sevilla, Museo de Bellas Artes; depósito de la iglesia de San Hermenegildo).

1619 *Adoración de los Magos* (Madrid, Prado).

h. 1619 *Cabeza de hombre*, quizá Pacheco (Madrid, Prado). *El aguador de Sevilla* (Londres, Wellington Museum). *San Pablo* (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña). *Santo Tomás* (Orleans, Musée des Beaux Arts).

1620 *Madre Jerónima de la Fuente* (Madrid, Prado). *Madre Jerónima de la Fuente* (Madrid, col. Fernández de Araoz).

h. 1620 *Mulata con la cena en Emaús* (Blessington, Irlanda, col. Beit). *La mulata* (Chicago, Art Institute). *Jesús en casa de Marta y María* (Londres, National Gallery). *Cabeza de mujer de perfil* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano).

h. 1621 *Cena en Emaús* (Nueva York, Metropolitan Museum).

1622 *Don Luis de Góngora* (Boston, Museum of Fine Arts).

1623 *Descensión de la Virgen* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, depósito del Palacio Arzobispal).

h. 1623 *Busto de mozo*, quizá autorretrato (Madrid, Prado). *Busto de Felipe IV* (Nueva York, col. Wildenstein). *Busto de hombre*, quizá Don Juan de Fonseca (Detroit, Institute of Fine Arts).

1624 *Felipe IV de pie* (Nueva York, Metropolitan Museum). *Conde Duque de Olivares* (Sao Paulo, Museu de Arte).

h. 1624 *Busto de hombre*, quizá Francisco de Rioja (Madrid, col. Payá).

1625 *Conde Duque de Olivares* (Nueva York, Hispanic Society of America).

h. 1625 *Cabeza de dama* (Madrid, Palacio Real).

1626-28 *Triunfo de Baco o Los borrachos* (Madrid, Prado).

h. 1626 *Infante don Carlos y Felipe IV de pie* (Madrid, Prado). *Cuerna de venado* (Segovia, Palacio de Riofrío).

h. 1627-28 *Retrato de joven* (Munich, Arte Pinakothek).

1628 *Busto de Felipe IV en coraza e Infanta doña María* (Madrid, Prado).

1629 *Copia de la Cena de Tintoretto* (Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando).

1629-35 *Felipe III ecuestre, Margarita de Austria ecuestre e Isabel de Borbón ecuestre* (Madrid, Prado).

1630 *La fragua de Vulcano* (Madrid, Prado). *La túnica de José* (El Escorial, Monasterio de San Lorenzo). *Paisajes de la villa Médicis de Roma* (Madrid, Prado).

h. 1630 *Retrato de dama*, quizá la condesa de Monterrey (Berlín, Staatliche Museen).

1631 *Crucificado de las Bernardas* (Madrid, Prado).

h. 1631 *Tentación de Santo Tomás de Aquino* (Orihuela, Museo Diocesano). *Cristo y el alma cristiana* (Londres, National Gallery).

h. 1631-32 *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Don Diego del Corral y Arellano* (Madrid, Prado). *Cristo de San Plácido* (Madrid, Prado).

1632 *Baltasar Carlos con un enano* (Boston, Museum of Fine Arts).

1632-33 *Baltasar Carlos* (Londres, col. Wallace). *Pablos de Valladolid* (Madrid, Prado). *Juan Calabazas* (Cleveland, Museum of Art).

h. 1632-33 *Sibila*, quizá Juana Pacheco (Madrid, Prado). *El geógrafo* (Rouen, Musée des Beaux-Arts). *Don Juan Mateos* (Dresde, Gemäldegalerie).

h. 1632-35 *Felipe IV de plata* (Londres, National Gallery).

1633 *San Pablo ermitaño y San Antonio abad* (Madrid, Prado).

1633-34 *Bufón Barbarroja y Bufón don Juan de Austria* (Madrid, Prado).

1634-35 *La rendición de Breda o Las lanzas, Felipe IV ecuestre, Baltasar Carlos ecuestre, Conde Duque de Olivares ecuestre* (Madrid, Prado). *Caballo blanco* (Madrid, Palacio Real).

h. 1634-36 *Cabeza de ciervo* (Madrid, vizconde de Baiguez).

1635-36 *Felipe IV cazador, Baltasar Carlos cazador, Infante don Fernando cazador, Juan Martínez Montañés* (Madrid, Prado).

h. 1636 *Baltasar Carlos aprendiendo equitación* (Eccleston, duque de Westminster).

h. 1636-38 *Don Fernando de Valdés y Llanos* (Londres, National Gallery). *Mano del arzobispo Valdés* (Madrid, Palacio Real).

h. 1638 *Conde Duque de Olivares* (Leningrado, Ermitage). *Conde Duque de Olivares* (Madrid, Palacio Real).

1639 *Francisco I de Este* (Módena, Pinacoteca Estense). *Don Adrián Pulido Pareja* (Londres, National Gallery).

h. 1639 *Francisco Lezcano, el niño de Vallecas, Calabacilla, Menipo, Esopo y Marte* (Madrid, Prado).

1639-40 *Baltasar Carlos* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

h. 1640 *Busto de hombre* (Londres, Wellington Museum). *Mujer haciendo labor* (Washington, National Gallery). *Cabeza de niña* (Nueva York, Hispanic Society of America).

h. 1640-45 *Autorretrato* (Valencia, Museo de Bellas Artes). *Retrato de Santiaguista* (Dresde, Gemäldegalerie). *Dama con abanico*, quizá su hija Francisca (Londres, col. Wallace).

1641-42 *Coronación de la Virgen* (Madrid, Prado).

1644 *Felipe IV* (Nueva York, col. Frick). *Don Diego de Acedo, el Primo y Sebastián de Morra* (Madrid, Prado).

1648 *Infanta María Teresa* (Nueva York, col. Lehman). *Conde de Benavente* (Madrid, Prado).

1649-50 *Moseñor Camillo Massimi* (Winborne, Gran Bretaña, col. Bantaes). *Busto de hombre* (Nueva York, col. privada, antes Wildenstein).

1650 *Juan de Pareja* (Nueva York, Metropolitan Museum). *Inocencio X* (Roma, galería Doña Pamphili). *Cardenal Camillo Astalli* (Nueva York, Hispanic Society of America).

h. 1650 *La Venus del espejo* (Londres, National Gallery).

1651-1652 *Infanta María Teresa* (Nueva York, Metropolitan Museum).

1652 *Mariana de Austria* (Madrid, Prado). *Infanta María Teresa* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

1653 *Infanta Margarita* (Viena, Kunsthistoriches Museum).

1654 *Infanta Margarita* (París, Louvre).

h. 1655-56 *Busto de Felipe IV* (Madrid, Prado). *Busto de Mariana de Austria* (Lugano, col. Thyssen).

1656 *La familia o Las meninas* (Madrid, Prado). *Infanta Margarita* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

h. 1657 *Fábula de Aracné* o *Las hilanderas* (Madrid, Prado).

1659 *Felipe Próspero* e *Infanta Margarita* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

h. 1659 *Mercurio y Argos* (Madrid, Prado).

h. 1660 *Infanta Margarita* (Madrid, Prado).

Testimonios

Francisco Pacheco

Diego Velásques de Silva, mi yerno, ocupa (con razón) el tercer lugar, a quien después de cinco años de educación y enseñanza casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio. Y porque es mayor la honra de maestro que la de suegro, ha sido justo estorbar el atrevimiento de alguno que se quiere atribuir esta gloria, quitándome la corona de mis postreros años.
(*Arte de la pintura...*, 1649)

Felipe IV

He visto vuestra carta de 6 de noviembre del año pasado, en que me dáis cuenta de lo que iva obrando Velázquez en lo que tiene a su cuidado y, pues conocéis su flema, es bien procuréis no la execute en la detención en esa Corte, sino que adelante la conclusión de la obra y su partencia cuanto fuera posible y de manera que para últimos de mayo o principios de junio pueda hacer su pasage a estos reynos, como se lo embío a mandar si estuviese con disposición dello la obra, y así lo encargo y que en orden a esto le asistáis cuanto fuere posible, que para mayor facilidad dello embío a mandar al conde de Oñate le asista con el dinero que le huviere dejado de embiar, según lo que necesitare, porque no tenga excusa ni pretesto que pueda obligarle a deferirlo.
(Carta al duque del Infantado, embajador de España en Roma, 1650)

Lázaro Díaz del Valle

A Diego de Silva Velázquez, varón general y singular de nuestros tiempos presentes en los honorossíssimos Artes de la Pintura y Architectura y tan eminente en ellos que compite con los mayores de la Antigüedad, por sus muchas y aventajadas partes y gran modestia le ha honrado y favorecido nuestro cathólico monarca D. Felipo IV N.S. Haziéndole ayuda de su Cámara y aposentador mayor de Palacio que son principios para que tenga los premios que merece, porque este insigne varón es dotado de tan excelente gusto y acertada eleción en todo lo tocante a sus profesiones y obras que, por muchas razones le señaló su Magestad entre todos los profesores deste Arte y encomendó la disposición y adorno de su imperial palacio.
(*Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...*, 1656-59)

Luis Vélez de Guevara

Pincel que a lo apacible y a lo fuerte
les robas la verdad tan bien fingida
que la ferocidad en ti es temida
y el agrado parece que divierte.

Di, ¿retratas o animas?, pues de suerte
esa copia Real está excedida
que juzgara que el lienzo tiene vida
como cupiera en lo insensible muerte.
Tanto el regio dominio que ha heredado
el retrato publica esclarecido
que aun el mandar la vista le ha escuchado;
y si hasta en el poder es parecido,
lo más dificultoso has imitado,
que es más fácil el ser obedecido.
("A Velázquez")

Francisco de Quevedo

...Por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro, quanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes
que son verdad en él, no semejantes,
si los efectos pinta
y de la tabla leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve.
("A Velázquez")

Miguel Angel Asturias

El espacio-tiempo se convierte ahora en la característica preminente de Velázquez, de sus formas proyectadas no sólo hacia el fondo de la pintura, como en los periodos precedentes, sino también hacia el futuro. Y aquí descubrimos otra de las secretas razones de la melancolía velazqueña: sus figuras están llenas de vida, incluso alegres, pero albergan la almendra amarga de la muerte. La menina Isabel de Velasco, la inmortal figura que se encuentra a la derecha de la infanta, muere tres años después de acabado el cuadro. Si se observa con atención su figura y toda la escena se verá que en ella domina un alado espíritu de ocaso, que justifica la consunción futura de todo lo que allí ha sido expresado.
(*Velázquez más allá de la pintura,* 1969)

Jonathan Brown

Velázquez se propuso demostrar de una vez por todas que la pintura es un arte noble y liberal, que no se limita a copiar sino que puede recrear e incluso sobrepasar a la naturaleza. La pintura como vía legítima de conocimiento, pues, y, por lo tanto, más allá de cualquier oficio y, por lo tanto, de nuevo, un arte liberal. Su elevado rango quedaba concluyentemente demostrado por la visita de los reyes al taller, a contemplar la magia peculiar del pintor, y por su permanencia como garantía perpetua de sus pretensiones. Esto explica por qué Velázquez se representó a sí mismo en actitud pensativa y no en el momento de aplicar los pigmentos en el lienzo, y, del mismo modo, por qué prefirió no ocultar la paleta y los pinceles como otros artistas habían hecho previamente en sus autorretratos. Con brillante osadía, Velázquez invita al observador a que juzgue digno al pintor en virtud, y no a pes ar, de su arte.
(*Sobre el significado de Las Meninas, 1978*)

Bibliografía

ASTURIAS, M. A. y BARDI, P. M.: *La obra completa de Velázquez*. Barcelona, Noguer, 1970.

BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980.

CAMPO y FRANCES, A.: *La magia de Las Meninas: una iconología velazqueña*. Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, 1978.

CAMON AZNAR, J.: *Velázquez*. Madrid, Espasa Calpe, 1964.

GALLEGO, J.: *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial, 1974.
—: *Diego Velázquez*. Barcelona, Antropos, 1983.

GAYA NUÑO, J. A.: *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.

GUDIOL, J.: *Velázquez*. Barcelona, Polígrafa, 1973.

OROZCO DIAZ, E.: *El barroquismo de Velázquez*. Madrid, Rialp, 1965.

ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez*. Madrid, Espasa Calpe, 1963.

W. AA.: *Varia Velazqueña,* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumemberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez,** por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1),** por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2),** por René J. Dubos.

VELAZQUEZ

Pocos pintores han obtenido tanta fama y admiración entre intelectuales e historiadores del arte, así como entre el público no experto, como Diego Velázquez. El artista sevillano tenía la rara habilidad de hacer sencillo y comprensible la más compleja práctica pictórica, de ahí su extraordinaria capacidad de comunicación estética mantenida a lo largo de todas las épocas. No es fácil trazar la biografía de un hombre que apenas dejó otro rasgo que su impresionante obra. Sin embargo, el ilustre historiador del arte J. A. Gaya Nuño ha exprimido los documentos y ha deducido lo que las pinturas de Velázquez ocultaban, hasta escribir un libro claro y elegante que constituye un excelente retrato del artista.



VELAZQUEZ Juan A. Gaya Nuño

17

VELAZQUEZ

JUAN A. GAYA NUÑO

BIBLIOT